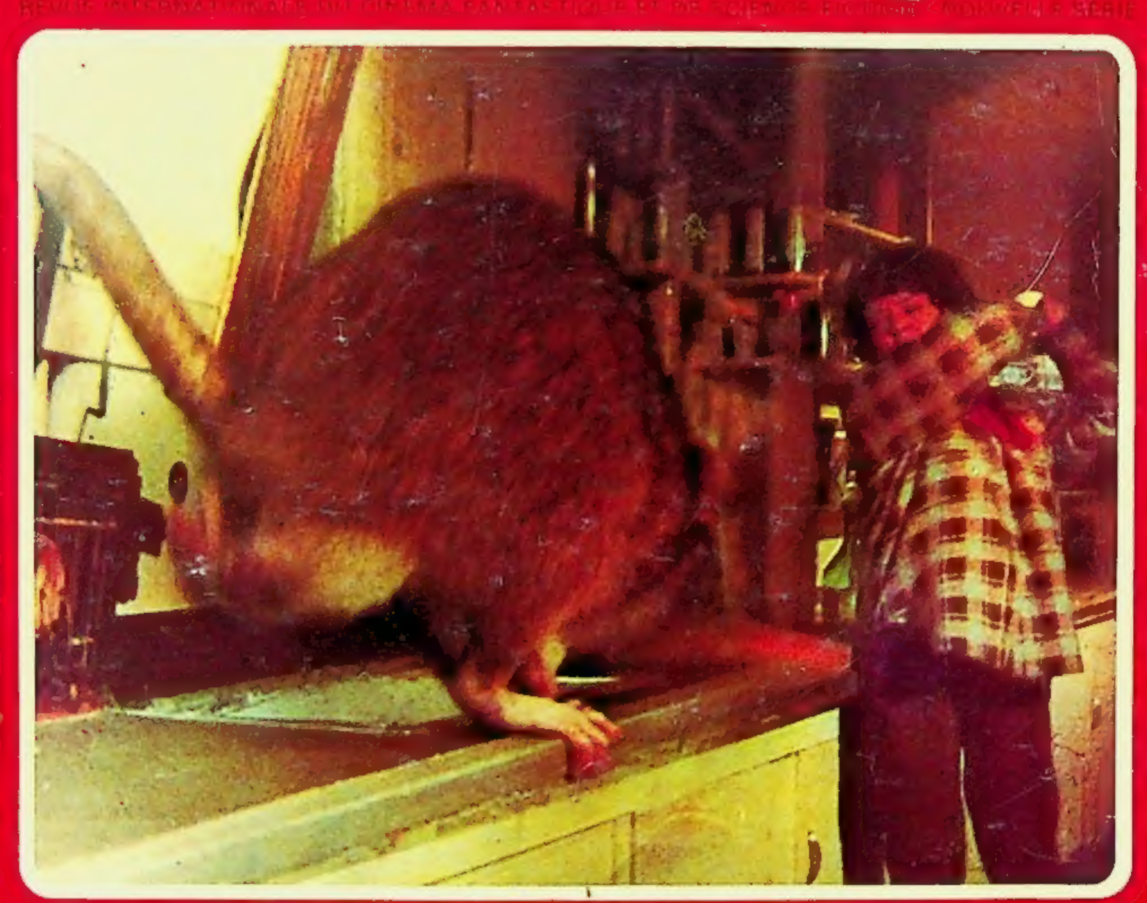
L'ECRAN FANTASTIQUE

REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION - NOUVELLE SERIE

TRIMESTRIEL
ÉTÉ 1977
17 F



1

6[e] FESTIVAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION • FRANKENSTEIN DISSÉQUÉ • BILAN CRITIQUE DE L'ANNÉE 1976

DES NOUVEAUTES FANTASTIQUES...





Les deux activités de l'Ecran Fantastique

par Alain Schlockoff

Après plusieurs mois de suspension, *L'Ecran Fantastique* reprend sa parution.

Créé en 1969, notre magazine avait connu des fortunes diverses, malgré le très bon accueil du public. Il convient de rappeler que *L'Ecran Fantastique* n'est pas seulement une revue, mais également un organisme qui s'attache par tous les moyens, d'une part à la promotion du cinéma fantastique et de science-fiction dans notre pays (manifestations, participation à des émissions de radio ou de T.V., etc.) et d'autre part à la diffusion de films inédits en France. Ces différentes activités (beaucoup de films fantastiques sortant à Paris doivent leur exploitation à la prospection et aux efforts de nos collaborateurs; quelques titres : *Asylum, L'Abominable Dr Phibes, Frogs, Le Fantastique Voyage de Sinbad, Les Insectes de Feu, Silent Running, Dr Jekyll et Sister Hyde, From Beyond the Grave, Legendary Curse of Lemora, Baby Cart at the River Styx, Frankenstein the true story, Terror at Red Wolf Inn, Le Lac de Dracula, Summer of Secrets, Frankenstein and the Monster from Hell, L'Arche de Mr. Servadac, Quand les Dinosaures dominaient le monde, Dracula, Zero Population Growth, Horror Hospital, The Crazies, Vampira, Mansion of the Doomed,* etc.) représentent une somme de travail considérable dont se ressentit la parution régulière de notre magazine.

Depuis 1972, *L'Ecran Fantastique* organise *Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction* (le plus important festival cinématographique du monde par le nombre de ses participants et la capacité des salles l'accueillant) sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, du Centre National de la Cinématographie, et de la Ville de Paris.

Toutes ces activités sont stimulantes et essentielles à ceux dont la tâche est de se battre pour la diffusion d'un cinéma fantastique de qualité. Mais il nous manquait le support que constitue la parution régulière d'un magazine qui puisse, tout au long de l'année, informer le public dans un domaine particulier du cinéma, domaine dont la diffusion en France est encore loin d'être satisfaisante.

Nous espérons que la nouvelle formule de la revue recueillera vos suffrages. Quoi qu'il en soit, nous accueillerons toujours avec plaisir vos suggestions et critiques, dont nous avons besoin pour faire de *L'Ecran Fantastique* un magazine conforme à ce que vous en attendez.



L'ECRAN FANTASTIQUE

nouvelle série
cahiers trimestriels • 4 numéros par an

Librairie des Champs-Élysées
17, rue de Marignan - 75008 Paris

Directeur-Rédacteur en Chef :
ALAIN SCHLOCKOFF

Assistant du Rédacteur en Chef : Frédéric Grosjean.

Secrétaire de Rédaction : Dominique Abonyi.

Comité de Rédaction : Dominique Abonyi, Jean-Pierre Andrevon, Pierres Gires, Jacques Goimard, Frédéric Grosjean, François Rivière, David L. Overbey, Alain Schlockoff.

Correspondants à l'étranger : Alan Dodd (Grande-Bretagne), Luis Gasca (Espagne), Horacio Higuchi (Brésil), Danny De Laet (Belgique), Jean Roy (U.S.A.).

Collaborateurs : Bertrand Borie, Marc Duveau, Jacques Lourcelle, Evelyne Lowins, Jean-Claude Michel, Robert Schlockoff, Thierry Schneiveis, Jacques Siclier, Jean-François Tarnowsky, Paul-Louis Thirard, Joëlle Wintreberg.

Ont également collaboré au numéro : Alain Gauthier, Matos Lajos.

Maquette : Jacques Brunot, Jacqueline Leymarie, Nicole Leymarie.

Maquette de couverture : Daniel Biane.

Conseiller technique : Jean-Jacques Hauwuy.

Illustrations. Nous remercions pour leur collaboration à l'illustration de ce numéro MM. Roger Dagieu, Charles H. Schneer, Raymond Bounon, Juan L. Moctezuma, John Stanley, John Landis, Jean-Claude Michel, Latos Majos, Calvin Floyd, ainsi que les firmes : Columbia Pictures, Universal Pictures, Cinema International Corporation, Titanus, The Garrett Company, Paramount Pictures, Gaumont, Parafrance, Cinémas Associés, Toho Co, Fox, Warner-Bros, Group 1, Almena Films, Films Jacques Leitienne, Coline Distribution, Plan Film, Italfrance, C.A.A., Sodicial, F.F. C.M., Anglo-Emi, World Film Services, Laurel, M.G.M., Xeromega Films, Film Australia, Aspekt Film, S.N. Prodis, A.I.P.

Rédaction : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly.
Tél. : 624-04-71.

Publicité : Publi-Ciné,
92, Champs-Élysées, 75008 Paris.
Tél. : 225-75-68.

Abonnements : Librairie des Champs-Élysées,
17, rue de Marignan, 75008 Paris.
Tarifs : 4 nos : 50 F (Étranger : 55 F).

Commission paritaire n° 55.957

nº 1

JUIN
JUILLET
AOUT



Ida Lupino et l'une des créatures de « Soudain... les Monstres ». Licorne d'Or du Festival 77 de Paris.

dans ce numéro...

Ce premier numéro de *L'Ecran Fantastique* nouvelle formule vous présente, comme chaque année à la même époque, le compte rendu du *Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction*. Tous les films projetés du 12 au 22 mars dernier au Grand Rex sont ici analysés par l'équipe de la revue.

Compte tenu de l'importance de ce compte rendu, vous ne trouverez pas dans le présent numéro toutes les rubriques habituelles. Le film-dossier, figurant dans chaque numéro, sera l'analyse complète d'un grand film fantastique ou de science-fiction d'hier et d'aujourd'hui, avec un cahier de photos. Le *Frankenstein* de James Whale (1931), par son importance historique autant que par ses qualités artistiques, méritait bien d'inaugurer cette rubrique.

Fidèle à sa politique de découverte d'auteurs, acteurs, et écoles ignorés (Tod Slaughter, José Mojica Marins, etc.) et de dossiers filmographiques inédits (Claude Rains, Roger Corman, Basil Rathbone, Ford L. Beebe, Charles Laughton, etc.) *L'Ecran Fantastique* consacrera dans ses prochaines parutions des études sur des artisans du fantastique, actualisées par des interviews.

L'actualité tiendra une place importante. Enfin, la rubrique « avant-premières » permettra de donner des informations, illustrées de photos, sur un ou plusieurs films avant leur sortie sur nos écrans.

A la fois témoignage d'un riche passé et reflet de l'actualité, *L'Ecran Fantastique* constituera donc pour les cinéphiles, chercheurs et étudiants, une solide source de renseignements, et contribuera à la connaissance de l'histoire du cinéma dans la forme la plus riche de ce dernier, celle du rêve et de l'évasion.

ALAIN SCHLOCKOFF

Le boulevard de la terreur

Pour sa 6e édition le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction s'est déroulé au Grand Rex du 12 au 22 mars. 22 longs métrages ont été présentés. « Soudain... les monstres » a remporté la Licorne d'Or.

LE 6e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction a eu lieu du 12 au 22 mars 1977 dans la salle du Grand Rex dont la voûte étoilée constitue le décor idéal pour une invitation aux voyages interplanétaires... et par conséquent pour la projection d'un film de space-opera. L'habituel succès populaire accueillit notre désormais traditionnelle « foire aux films fantastiques », guettée et attendue par tous ceux qui croient encore au vrai cinéma, en dignes fils de Méliès, ce grand visionnaire qui, le premier, comprit tout le parti que l'on pouvait tirer de l'invention des frères Lumière.

Bien que ce sixième rendez-vous ait été plus long cette année, il y eut moins de films, par suite de la suppression des matinées; nous eûmes droit toutefois à 22 longs et 11 courts métrages, ces derniers exclusivement français et en majorité films d'animation. Les longs métrages vinrent surtout des U.S.A. (50 %); par contre, la presque absence de la Grande-Bretagne (un seul film) se fit cruellement sentir : pour la première fois, ni Peter Cushing, ni Christopher Lee, ni Terence Fisher, ni Roy Baker ne vinrent nous captiver comme ils le firent si bien au cours des cinq festivals passés. Le Japon, l'Allemagne, la Suède, le Mexique et l'Espagne présentèrent chacun une production, et l'Italie deux. Enfin, nouveauté notable, deux spécimens du cinéma fantastique australien nous furent révélés.

Quel fut le programme 77? Tout d'abord, les inusables et increvables personnages de Frankenstein et de Dracula se manifestèrent à nouveau, au point que l'on en vient à se demander si l'on pourra faire un jour un festival sans eux. Frankenstein — hélas! — fut fraîchement accueilli, la nouvelle version, tournée en Suède par l'Irlandais Calvin Floyd, étant désespérément banale, médiocrement interprétée mais pourtant bien photographiée. Sa fidélité à l'œuvre littéraire rend plus consternant l'ennui qu'elle dégage. Nous sommes loin, entre autres, de l'admirable version de Jack Smight présentée au précédent festival. Quant à Dracula, il revient dans deux parodies très dissembla- →



Ce personnage fabuleux, créé par le diabolique Wojtek Siudmak, hanta pendant 11 jours la grande crypte du Rex.

→

bles : *Vampira* de Clive Donner, d'un humour très britannique, où le gentleman n° 1 de la comédie, David Niven, l'incarne avec son flegme inébranlable, et *Lady Dracula* de F.J. Gottlieb, dans le prologue duquel Stephen Boyd s'amuse comme un petit fou à montrer les dents avant de périr de classique manière.

Un autre vampire se manifesta, celui de *Nightmare in Blood* de John Stanley qui eut la double originalité d'exercer ses ravages dans le cadre d'un festival du film fantastique et d'être lui-même un acteur spécialisé dans les rôles de vampire.

Malheureusement hors - compétition, *Let's Scare Jessica to Death* de John Hancock fut très remarqué par sa lente progression du surnaturel qui emprisonne peu à peu l'héroïne du titre, interprétée magistralement par une ex-découverte d'Elia Kazan : Zohra Lampert.

Et voici un personnage-type du cinéma de la terreur : le savant-fou, dont nous eûmes cette année un nouveau spécimen dans l'excellent *Mansion of the Doomed* de Michael Pataki, où Richard Basehart (à qui échut le Prix d'interprétation masculine) effectue des greffes d'yeux pour rendre la vue à sa fille victime d'un accident, scénario qui nous ménage de nombreux moments d'horreur, et où l'on retrouve, fanée, une Gloria Grahame qui fut jadis si mignonne.

Autre script granguignolesque, celui de *Wicked Wicked* de Richard Bare, où sévit un tueur de femmes blondes doublé d'un collectionneur de cadavres embaumés, film qui utilise le procédé « Duo-Vision » où



L'équipe du Festival 77 (de g. à d.) : Frédéric Grosjean, Reynald Chapuis, Dominique Abonyi, Alain Schlockoff. (Photo R. Bounon.)

l'image en Scope est partagée en deux pour nous faire assister à deux actions simultanées, ce qui, à la longue, a plus d'inconvénients que d'avantages pour le malheureux spectateur non habitué à voir deux films en même temps.

Plus poétiques, et par ailleurs plus insolites que terrifiants apparurent les deux films australiens. *Picnic at Hanging Rock* de Peter Weir (dont on a déjà pu apprécier *Les voitures qui ont mangé Paris*) relate l'inexplicable disparition de plusieurs adolescentes au cours d'une excursion, au début du siècle, au sein d'une région volcanique; tout concourt à la réussite de cette œuvre : la qualité de l'interprétation (qui valut un prix collectif mérité aux actrices parmi lesquelles on remarqua surtout les belles Helen Morse et Anne Lambert), la beauté des images et une partition musicale très romantique. *Summer of Secrets* de Jim Sharman nous égare trop longtemps dans une fausse direction avant de révéler son véritable sujet, à savoir la résurrection d'une belle hibernée, mais le thème de base, un amour démesuré et non réciproque, donne un relief fascinant au personnage du docteur brillamment interprété par Arthur Dignam.

La science-fiction se manifesta naturellement de multiples façons, ce label groupant les sujets les plus variés, du savant-fou (dont nous avons déjà parlé plus haut) au Space-Opera dont le seul représentant ne fut pas cette fois un film inédit, mais le classique *This Island Earth* (*Les Survivants de l'Infini*) de Joseph Newman — 1954 —, seule production constituant cette année la rétrospective, habituellement plus quantitative. Le public ovationna ce chef-d'œuvre (qui clôtura dignement le Festival 1977) qu'il retrouva avec grand plaisir : si la première moitié nous apparut plus statique qu'il nous en souvenait, la seconde par contre, avec sa fabuleuse visite à la planète Metaluna agonisante, a conservé tout son attrait visuel, grâce à ses décors extraordinaires et à ses effets spé-



De g. à d. : Christian Poninsky, Alain Schlockoff, Mylène Demongeot et Dominique Abonyi dans le hall du Grand Rex.



ciaux magistraux (les premiers signés Russell Gaussmann et Julien Heron, les seconds Stanley Horsley), sans oublier le monstrueux mutant au cerveau apparent confectionné par Bud Westmore.

Par comparaison, le *Godzilla Versus Hedora* de Yoshimitsu Banno, qui représentait le Japon, ne paraît que plus médiocre et puéril, bien que nous soyons en présence de l'un des moins mauvais exemplaires d'une trop longue série si brillamment inaugurée par Inoshiro Honda et Eiji Tsuburaya.

Plus estimable, mais sans voler très haut néanmoins, apparut la nouvelle adaptation du *Voyage au Centre de la Terre* de Jules Verne par l'Espagnol Juan Piquer qui mobilisa pour la circonstance quelques techniciens de l'équipe de Ray Harryhausen et le grand acteur britannique Kenneth More. On y rencontre des monstres préhistoriques, certes, mais ils ne font que de la figuration. Quoique supérieur à l'ensemble de la production fantastique ibérique, ce film appliqué et soigné ne peut que souffrir de la comparaison avec l'inoubliable version 1959 signée Henry Levin.

Dario Argento après le triomphe de « Suspiria ».

Les animaux sont de plus en plus sollicités en tant que vedettes de scripts fantastiques, c'est pourquoi ce festival nous a offert deux productions de grand intérêt où le danger apparaît sous la forme d'une collectivité animale agressive et démesurée. D'abord *Food of the Gods (Soudain... les Monstres)* deuxième adaptation par Bert I. Gordon d'un célèbre roman de H. G. Wells, où une horde de rats géants assaillent une ferme où se sont barricadés les infortunés personnages humains de l'histoire. Les effets spéciaux incomparables mis au point par le grand spécialiste qu'est Bert I. Gordon sont l'atout majeur méritant à eux seuls la Licorne d'Or qui échut à son film, récompensant enfin un réalisateur mal connu en France dont la carrière est presque exclusivement consacrée au fantastique depuis ses débuts en 1955.

Ensuite, *Squirm (La Nuit des Vers géants)* de Jeff Liebermann, fit déferler sur l'écran le plus monstrueux grouillement reptilien jamais vu, dans une œuvre peu banale où, à nouveau, les effets spéciaux se taillent la part du lion, obligeant certains spectateurs à fermer les yeux (ou à quitter momentanément la salle) avant la fin du cauchemar trop réaliste.

Peter Sasdy, dont la plupart des œuvres ont été présentées à nos précédents festivals (de *Countess Dracula* à *Doomwatch* en passant

→

→

par *Nothing but the Night* et *I don't want to be born*) et qui fut avec Peter Cushing notre premier invité d'honneur en 1972, nous envoya son dernier-né *Welcome to Blood City*, dont l'originalité du script retint l'attention du jury, et qui est un rare spécimen de science-fiction à décor de western, sans ressembler pourtant au fameux *Westworld* comme on pourrait le croire. Jack Palance, Samantha Eggar et Keir Dullea l'animent avec conviction. Après sa période victorienne chez Hammer, Sasdy évolue avec aisance dans un cadre plus moderne dont il s'accommode fort bien.

Une déception avec le second film de science-fiction de George Romero : *The Crazies* qui ne réussit pas à accrocher aussi solidement que l'incomparable *Nuit des Morts-vivants*. Trop bavard, sans personnages auxquels on puisse s'attacher, son seul intérêt purement visuel réside en quelques tueries sanglantes dont on finit par se lasser. De trop rares moments de folie collective nous sont dispensés, entrecoupés de parcimonieux instants de démence individuelle, comme cet accouplement monstrueux entre père et fille gagnés par le virus mystérieux.

Quant à *Things to come* de Derek Todd, sous un titre raccrocheur qui veut se faire passer pour le remake d'un classique réputé, ce n'est qu'un produit hybride à l'effarante nullité, égaré par erreur dans notre festival.

Une mention spéciale doit être réservée au long métrage d'animation de Ralph Bakshi : *Wizards (Les Sorciers de la Guerre)* qui nous dépeint une guerre future où s'affrontent deux frères magiciens dont l'un est l'incarnation du mal et l'autre le défenseur de l'humanité. Un graphisme surprenant, où certains personnages semblent issus du folklore disneyien à côté d'audaces picturales telles que les ombres des guerriers à cheval s'élançant à l'assaut, est mis au service d'un scénario délirant qui veut décrire une renaissance de l'idéologie hitlérienne dans un monde où depuis longtemps tout conflit a été banni. Le contraste d'un paradis terrestre et d'un univers totalitaire, de personnages de contes de fées face à de monstrueux mutants, n'est pas le moindre attrait d'un chef-d'œuvre qui rallia les suffrages du public (lequel public manifesta son désaccord lorsque le jury porta son choix préférentiel sur *Food of the Gods*).

Il nous faut enfin parler des films consacrés à la sorcellerie, qui domina quantitativement la sélection 1977, ce sujet étant fort à la mode depuis le coup de tonnerre que fut *L'Exorciste* de William Friedkin qui éleva Satan au n° 1 du hit-parade des dispensateurs d'épouvante filmée. Quatre œuvres illustrèrent ce thème et tout d'abord *The Devil's Rain (La Pluie du Diable)* décevant retour sur les écrans de l'auteur des exploits du Dr Phibes : Robert Fuest; un dénouement interminable, où des douzaines de damnés se liquéfient en une immonde bouillie multicolore, ne suffit pas pour relever le niveau d'une production assez confuse qui bénéficiait pourtant d'une distribution prometteuse (Ernest Borgnine, Ida Lupino, Eddie Albert, William Shatner, Claudio Brook).

Plus pictural, plus efficace dans la description des pouvoirs diaboliques de l'envoyée de Satan, tel est *Alucarda* du Mexicain Juan L. Moctezuma (dont on avait déjà apprécié en 1974 *La Mansion de la Locura*), où les deux interprètes féminines rivalisent de beauté (la nudité intégrale étant ici largement exploitée) et de talent, le visage de Tina Romero (Alucarda) parvenant à nous communiquer la terreur de l'irrationnel et celui de Susanna Kamina (Justine) reflétant la pureté et la souffrance des persécutés. Auprès d'elles, Claudio Brook, acteur cosmopolite, apparaît dans un triple rôle de médecin, de gitan bossu et de sorcier.



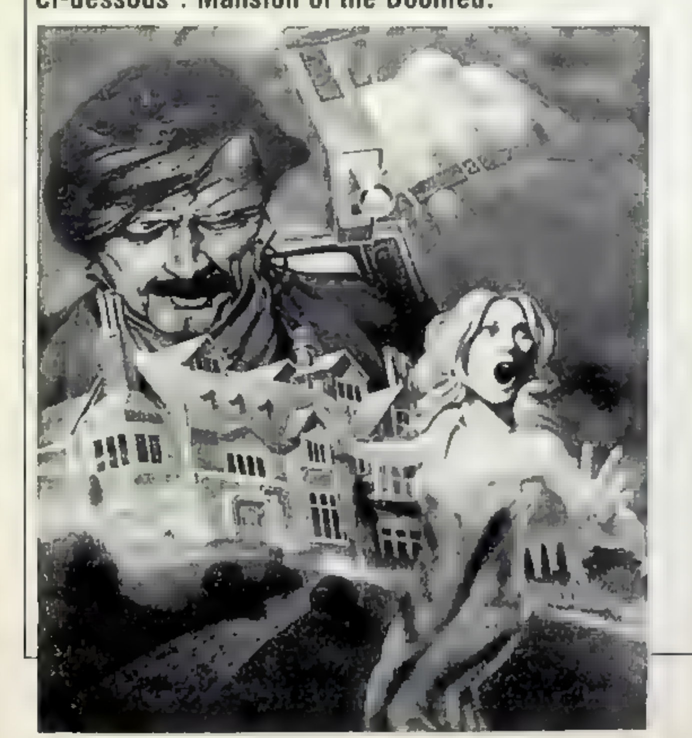
The Cursed Medaillon (Emilie, l'Enfant des Ténèbres) de Massimo Dallamano, ne renferme pas suffisamment de séquences-choc pour rivaliser avec les illustres prédécesseurs auxquels il se réfère. C'est un bon ouvrage de série, qui révèle la juvénile Nicoletta Emi, entourée des chevronnés Richard Johnson, Lila Kedrova et Edmond Purdom, qui bénéficie d'une excellente photographie et nous prouve une fois

→

Le Palmarès



Ci-dessus : Soudain... les Monstres. Ci-contre : Wizards.
Ci-dessous : Mansion of the Doomed.



Le jury du 6ᵉ Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction composé de : Mylène Demongeot, Philippe Curval, Jean Gireaud, Christian Poninsky, Alexandre Whitelaw a décerné les prix suivants :

Licorne d'Or, Grand Prix du Festival : *Food of the Gods* (« Soudain les Monstres »), de Bert I. Gordon (U.S.A.).

Prix d'interprétation féminine : l'ensemble des interprètes féminines de : *Pic Nic at Hanging Rock* (« Pique-Nique à Hanging Rock »). (Australie).

Prix d'interprétation masculine : Richard Basehart pour : *Mansion of the Doomed*, (U.S.A.).

Meilleur scénario : Stephen Schneck et Michael Winder pour : *Welcome to Blood City* (Canada/G.-B.).

Meilleurs effets spéciaux : *Devil's Rain* (« La Pluie du Diable ») (U.S.A.).

Meilleur court-métrage : *Rêve* de Peter Foldes (France).

Prix spécial du jury : *Summer of Secrets* de Jim Sharman (Australie).

Le Prix de la critique, Le Masque d'Or, décerné par les Editions du Masque, a été attribué par : Philippe Chalier, Gérard Lenne, Philippe Maarek, Michel Nuridsany, Guy Braucourt, Jean-Claude Romer à : *Summer of secrets* de Jim Sharman (Australie).

Le Grand Prix du public 1977, décerné à l'unanimité par les spectateurs du Festival, a été attribué à : *Wizards* (« Les Sorciers de la guerre ») de Ralph Bakshi (U.S.A.).

Les organisateurs remercient...

L'organisation du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction et son directeur Alain Schlockoff remercient pour leur concours et collaboration au 6ᵉ Festival les personnes et firmes suivantes :
France : Dominique Abonyi, Reynald Chapuis, Alain Cohen, Mimi Perrin, Simone Borasci, Frédéric Grosjean, Robert Schlockoff, Carlos Sylva, Jean Roy, Isabelle Drouin, Wojtek Siudmak, Jean-Max Causse, Jean-Marie Rodon, Charles Rochman, Gaston Douvin, Philippe Curval, Christian Poninsky, Jean Gireaud, Mylène Demongeot, Alexandre Whitelaw, Jean-Claude Romer, Alain Siritzky, Pierre Viot, Paul Léglise, Jacques Quoirez, Jean Garretto et Pierre Codou (Fip), Denis Chateau, Jacques Duchaussoy, Jacques Lubin, Raymond Maillet (A.F.C.A.), Jean-François Couvreur, Pierre Tchernia, Michel Nuridsany, Michel Favre, René Château, Caroline Decriem, Jacques Leitienne, Raoul Louviche, Danny de Laet, Françoise Bourdin, Philippe Hellmann, André-Charles Cohen, ainsi que les sociétés et firmes : Coline Distribution (Pierre Kalfon), 20th Century Fox (Christian Cocteau), C.I.C. (Daniel Goldman), Raoul Katz (Carlton Film), F.F.C.M. (Francis Mischkind), C.A.A (Jean Defait), Sodicial (Jacques Rousseau), Cinecran (R. Mengal), Ital-France (M. Passalia), la Direction du Club Pernod et le secrétariat d'Etat à la Culture, la Ville de Paris, le Centre National de la Cinématographie, l'Office de Tourisme de Paris
U.S.A. : Films Around the World, Laurel, Xeromega Films (John Stanley). **Espagne :** Almena Films (Juan Piquer). **Grande-Bretagne :** World Film Services (Mr. Ingle), Anglo-Emi (Richard Milnes), Peter Sasdy, Film Australia (R.L. Atkinson). **Belgique :** C.I.C. (M. Deroubaix). **Italie :** Claudio et Dario Argento, Toho International (M. Terada). **Suède :** Aspekt Film (Calvin Floyd). **Mexique :** Juan L. Moctezuma.

→
de plus que le diable est toujours vainqueur.
Enfin, *Suspiria* de Dario Argento, présenté hors-compétition, fut le « coup-de-poing » qui termina (avec *This Island Earth*) ce festival en une mémorable apothéose. Une réalisation de grande classe, où décors, couleurs, musique et utilisation de la stéréophonie rivalisent de qualité au service d'un scénario très élaboré, une interprétation féminine collective irréprochable (dont Joan Bennett et Alida Valli), concourent au succès fracassant qui accueillit la fin de la projection.
Parmi les courts métrages, *Rêves* de Peter Foldes, où l'art de l'animation permet les plus folles métamorphoses, obtint la préférence du jury, d'autant plus que les autres œuvres en compétition ne sortaient pas des sentiers battus. On retiendra cependant la chute imprévue de *La Petite Gare* d'Emmanuel Ciepka, et l'illustration studieuse d'une nouvelle de Claude Seignolle par Dominique Maillet, *Le Miroir*, tandis que *Une certaine Jeunesse* de Robert Cappa nous rappelle curieusement *Le Chat* de Pierre Granier-Defferre, mais un *Chat* agrémenté de surnaturel. Mais tout cela est bien fade si l'on songe aux courts métrages de Dan Curtis qui nous furent présentés l'année dernière.
Tel fut ce sixième marathon parisien de *L'Ecran Fantastique*, grâce auquel une fois de plus l'amateur put étancher provisoirement sa soif de terreur ou d'irrationnel-sur-pellicule. Comme dans tout festival, il y eut des révélations (Dario Argento, Jeff Liebermann), des déceptions (Robert Fuest, George Romero), des découvertes (le fantastique australien) et des retrouvailles (Bert I. Gordon), bref la variété sans laquelle s'installerait la monotonie; et si deux ou trois titres furent franchement indignes de figurer au programme, d'autres, en compensation, enthousiasmèrent le public, un public jeune s'extériorisant spontanément, véritable baromètre de popularité des œuvres projetées.
Notons l'effort accompli cette année en matière de sous-titrage : pour la première fois, les films sous-titrés furent majoritaires, ce qui est indispensable pour une manifestation s'adressant au plus large public comme ce festival. S'il n'y eut pas en 1977 d'illustre invité comme un Cushing ou un Fisher, signalons cependant que plusieurs jeunes réalisateurs présentèrent en personne leur film, ce qui permit aux spectateurs du Grand Rex de voir pour la première fois en France Calvin Floyd, Juan Piquer, J. L. Moctezuma, John Stanley et Dario Argento. Lors de la proclamation du palmarès, l'on put également applaudir la charmante Mylène Demongeot, seul élément féminin du jury international qui comprenait aussi Alexandre Whitelaw (réalisateur de *Lifespan* présenté en 1976).
Une nouvelle fois, les lampions se sont éteints : ils se rallumeront, n'en doutons pas, pour un 7ᵉ festival que nous espérons et souhaitons encore plus passionnant, pour le plus grand plaisir des amateurs de bon cinéma fantastique, plus nombreux chaque année, plus exigeants peut-être, mais sans lesquels il n'y aurait plus de « fête annuelle de la terreur »!

P. GIRES

6e festival : les films en compétition

Situation délicate pour Ida Lupino dans « Soudain... les Monstres ».

Voici les 16 films de la compétition. Les notes qui suivent ont été rédigées par Pierre Gires, Frédéric Grosjean, Jean-Claude Michel, David L. Overbey, Jean-Pierre Andrevon, Thierry Schneiveis, Joelle Wintreberg.



The Food of the Gods (Soudain... les Monstres)

U.S.A., 1975. **Prod. :** *A.I.P.* **Pr. :** *Bert I. Gordon.* **Pr. Ex. :** *Samuel Z. Arkoff* **Sc. :** *Bert I. Gordon, d'après le roman de H.G Wells.* **Ph. :** *Reg Morris.* **Dir. Art. :** *Graeme Murray.* **Mont. :** *Corky Ehlers.* **Mus. :** *Elliot Kaplan.* **Son :** *George Mulholland.* **Déc. :** *John Stark.* **Ass. réal. :** *Flora Gordon* **Maq. :** *Phyllis Newman.* **Truquages maq. :** *Tom Burman.* **Eff. Sp. :** *Bert I. Gordon.* **Inter :** *Marjoe Gortner (Morgan), Pamela Franklin (Lorna), Ralph Meeker (Bensington), Ida Lupino (Mrs. Skinner), John Cypher (Brian), Belinda Balaski (Rita), Tom Stovall (Tom), John McLiam (Mr. Skinner), Chuck Courtney (Davis).* **Dist. :** *A.I.P (U.S.A.), F.F.C.M. (France).* **Durée :** *88'. Movielab Color.* **Licorne d'Or du Festival international de Paris du Film fantastique et de science-fiction 1977.**

H.G. Wells, comme Jules Verne ou Robert-Louis Stevenson, a toujours eu la faveur des scénaristes, la plupart de ses extraordinaires anticipations littéraires, adaptées par l'écran, ayant été à l'origine de quelques-uns des chefs-d'œuvre de la science-fiction cinématographique, de *L'Homme invisible* à *La Machine à explorer le temps* en passant par *L'Ile du docteur Moreau* et *La Guerre des mondes*, sans oublier *Les Premiers Hommes dans la Lune*.

Il est rare qu'un même réalisateur se réfère deux fois au même ouvrage. C'est pourtant le cas de Bert I. Gordon qui, en 1965, s'est inspiré de « Food of the Gods » pour son *Village of the giants*, où des adolescents sont atteints de gigantisme par suite de l'invention involontaire, par l'un d'eux, chimiste amateur, d'une mystérieuse substance. C'était une amusante fantaisie qui permettait une fois de plus à Gordon de manier des effets spéciaux de son cru, ce grand spécialiste du fantastique ayant déjà à son actif maints géants humains *(The amazing colossal man, The Cyclops...)*. Aujourd'hui, Bert I. Gordon se réfère à nouveau au même roman de Wells dont il n'a cette fois retenu qu'un aspect : le gigantisme animal, thème qu'il a maintes fois illustré *(King Dinosaur, The Spider, Beginning of the End)*.

L'action a été transposée de nos jours dans une île boisée des côtes canadiennes où un joueur de football (Marjoe Gortner) vient avec deux amis se relaxer et chasser le daim. Au lieu du délassement escompté, il y connaîtra la plus terrifiante aventure : là, en effet, un caprice de la nature a fait jaillir du sol une étrange substance dont un fermier s'est servi pour nourrir sa basse-cour en la mélangeant à la pâtée traditionnelle : il a ainsi obtenu des poulets de la taille d'un cheval, et un coq agressif rendu très redoutable par sa hauteur inaccoutumée.

Mais le drame éclate car les rats innombrables qui peuplent les bois ont aussi profité de la « nourriture divine ». Tout le film se limite alors (mais de quelle magistrale manière!) à la lutte entre une demi-douzaine de personnes cernées dans la ferme par une horde de rats ayant chacun le volume d'un lion. Et c'est là que Gordon nous régale d'un festival d'effets spéciaux époustouflants, si l'on songe que toutes les séquences ont été réalisées avec de véritables rongeurs : les rats se heurtant à la clôture électrifiée, les rats escaladant la ferme dont ils rongent la boiserie pour y pénétrer, les rats atteints par les coups de feu, l'impact des balles les projetant en l'air, les rats enfonçant les portes et se jetant sur les humains dont ils dévorent mains et visages, autant de visions hallucinantes d'un réalisme exceptionnel.

Les assaillants seront détruits comme les fourmis de la marabunta : notre héros-footballeur et l'un des autres survivants réussiront à faire sauter un proche barrage, ce qui nous vaudra un spectaculaire dénouement : la séquence de la ferme (dont seuls émergent le premier étage et le toit) entourée de centaines de rats s'efforçant de l'atteindre pour ne pas couler — leur poids leur interdisant de nager longuement — est un dernier tour de force dont nous gratifie Bert I. Gordon, qui nous détaille par le menu l'agonie collective des monstrueux rongeurs.

Avant le grand combat contre les rats, des guêpes géantes, en guise de lever de rideau, s'étaient manifestées dans un épisode assez bref s'achevant par l'incendie de l'essaim démesuré.

Moins réussi que la virtuosité technique des effets spéciaux, le caractère des divers personnages



de l'action occasionne quelques affrontements plutôt conventionnels, le vilain de l'histoire (Ralph Meeker) étant un affairiste ne pensant qu'à l'argent que pourra lui rapporter l'étrange source, et dont la mort sous les dents des rats géants fut longuement ovationnée. De même, l'accouchement de l'une des occupantes de la ferme cernée, au moment le plus crucial de l'assaut (certains rats réussissant à crever les fenêtres et à pénétrer dans une pièce) est quelque peu saugrenu. Mais on ne s'y attarde pas : seule compte cette bataille homérique et sa parfaite orchestration par un Bert I. Gordon au meilleur de sa forme (depuis *L'Epée enchantée* il n'avait pas fait mieux!).
Ainsi, une fois de plus, le cinéma fantastique américain nous offre un spectacle de qualité grâce à ces deux principaux ingrédients d'une recette maintes fois éprouvée : une bonne idée de base, qu'elle soit originale ou comme ici empruntée à un auteur de qualité; et un bon « créateur de merveilles » comme l'est Bert I. Gordon, auteur complet de la plupart de ses films puisqu'il en assure la mise en scène, la production, le scénario et — last but not the least — les truquages.
Loin des cogitations pseudo intellectuelles où s'enlisent trop souvent nos réalisateurs lorsqu'ils s'adonnent par hasard au fantastique, Bert I. Gordon continue son petit bonhomme de chemin, en bon et fidèle serviteur d'un genre qu'il aime et qu'il fait aimer. Puisse-t-il nous mijoter encore dans les années à venir quelques plats de sa spécialité : nous sommes prêts par avance à les déguster en connaisseurs! **P. G.**



Anne Lambert dans « Pique-Nique à Hanging-Rock ».

Picnic at Hanging Rock (Pique-nique à Hanging Rock)

Australie, 1975 **Prod. :** *Picnic Productions, in association with South Australian Film Corp. & B.E.F. Distributors.* **Pr. :** *Hal & Jim McElroy, Patricia Lovell.* **Pr. del. :** *John Graves* **Réal. :** *Peter Weir.* **Sc. :** *Cliff Green, d'après le roman de Joan Lindsay.* **Ph. :** *Russel Boyd.* **Dir. Art. :** *David Copping* **Ass. Real. :** *Mark Egerton.* **Cam. :** *John Seale.* **Son :** *Don Connelly.* **Cost. :** *Judy Dorsman.* **Coiff. :** *Jose Perez.* **Maq. :** *Eliz Mitchie.* **Inter. :** *Rachel Roberts (Mrs. Applevard), Dominic Guard (Michael Fitzhubert), Helen Morse (Dianne de Poitiers), Jacki Weaver (Minnie), Viveau Gray (Miss McCraw), Kirsty Child (Dora Lumley), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Vallis (Marion), Christine Schuler (Edith), Margaret Nelson (Sara), John Jarratt (Albert), Ingrid Mason (Rosamund), Martin Vaughan (Ben Hussey).* **Dist. :** *B.E.F. Distributors (Australie), Plan Film (France).* **Durée :** *115'. Eastmancolor — Wide screen.* **Prix d'interprétation collectif décerné à l'ensemble des jeunes filles du film au Festival international de Paris du film fantastique 1977.**

LE premier long métrage de Peter Weir, *Les Voitures qui ont mangé Paris*, bénéficia d'un certain succès, tant critique que commercial, en Europe et en Amérique, mais fut accueilli en Australie, au pays de son auteur, par l'hostilité des critiques et l'indifférence du public, et, malgré les ventes à l'étranger, le film n'a pas encore amorti son petit budget de 200 000 dollars autraliens[1]. Son second film, *Picnic at Hanging Rock*, a remporté en revanche un succès critique et commercial phénoménal en Australie. Ce sera, en fait, un des rares films australiens à →

1. *plus d'un million de francs*

→
avoir jamais remboursé complètement ses frais (un demi-million de dollars australiens)[2] dans son pays d'origine. Et ce succès commercial semble se poursuivre...

Il dépend de chaque spectateur — et de sa définition du « fantastique » — de déterminer à quel degré on peut considérer comme tel *Picnic at Hanging Rock*. Il faut noter que Weir et son scénariste ont choisi de ne pas insister sur les éléments du roman original de Joan Lindsay, sur lequel est basé le film, qui suggéraient que Hanging Rock existerait dans une autre zone du temps, pour mieux souligner d'autres aspects du roman qui les intéressaient davantage.

Le film commence le jour de la Saint-Valentin — ce qui est ironique, car les relations manquées sont au cœur même du sujet — jour choisi par un groupe d'écolières, accompagnées de leurs professeurs, pour aller pique-niquer à Hanging Rock, formation volcanique qui se trouve sur les pentes du Mont Macedon, dans l'état de Victoria. Une professeur de mathématiques et deux filles disparaissent sans laisser de traces. On retrouve une troisième fille une semaine plus tard, mais elle ne se souvient de rien de ce qui s'est passé. Des rumeurs se propagent, qui parlent de meurtre, de viol et pire encore. Les soupçons retombent bientôt sur un jeune touriste anglais (Dominic Guard, le « Messager » du film de Losey), mais on n'avancera jamais aucune explication rationnelle aux disparitions. Même sans les allusions à une distorsion du temps, le public est forcé de prendre conscience du fait inconfortable que trois personnes ont disparu mystérieusement de la face de la Terre. Etant donné l'isolement de la communauté dans laquelle le film se déroule, voici qui est purement fantastique, quelle que soit la définition que l'on donne à ce terme.

C'est cette « prise de conscience » qui intéressait le plus le metteur en scène et le scénariste. Après les disparitions du début, le film insiste sur le déclin presque surnaturel de l'école : les membres du personnel qui ne s'enfuient pas sont frappés de mort violente. Une des élèves se suicide alors que l'Anglais reste hanté et « fidèle » au souvenir d'une fille entrevue l'espace d'un instant sur le Rock. Ce film est dans une large mesure de la même veine que *L'Avventura* d'Antonioni en ce qu'il refuse de poursuivre le mystère pour se consacrer plutôt à l'examen de ses séquelles et de ses effets sur les survivants.

Le roman est plein d'ombres noires et de passions réprimées. Weir décide au contraire d'insister sur le soleil et sa lumière, et d'éviter tout ce qui pourrait sentir le gothique — se souvenant peut-être du dicton d'Hitchcock qui prétendait que l'inhabituel dérange beaucoup plus lorsqu'il se présente dans le plus banal des environnements. Weir ne trouve pas choquant d'avoir filmé un mystère sans solution. Lors d'un récent entretien, il affirmait : « je trouve que les fins sont la plupart du temps décevantes : elles sont parfaitement contre nature ». Au contraire : « ce que j'ai tenté de faire, vers le milieu du film, c'était de déplacer graduellement l'attention de l'élément de mystère qui s'était constitué dans la première partie, pour développer l'atmosphère oppressante d'une chose qui n'a pas de solution; de faire ressortir la tension et la claustrophobie dans les lieux et les relations. Nous avons apporté beaucoup d'efforts à la création d'un rythme hallucinatoire, mesmérique, qui fait que l'on perd la notion des faits, que l'on cesse d'additionner les choses pour entrer dans cette atmosphère de réclusion. J'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir pour hypnotiser le public et lui faire oublier la possibilité qu'il y ait une solution... Il y a après tout dans notre esprit des choses que nous connaissons infiniment moins bien que ce qui concerne les disparitions à Hanging Rock. » Le metteur en scène a mis le doigt sur les points du film qui « marchent » le mieux : la « fantastique » claustrophobie des endroits dégagés, l'impossibilité « fantastique » de trouver une explication rationnelle qui résoudrait dans les deux dernières minutes du film un mystère et un malaise croissants, que l'on a mis une heure et demie à établir.

Peter Weir est un réalisateur qui a choisi de travailler dans le fantastique, même si c'est pour rester à sa lisière extérieure. Son premier film, *Homesdale*, moyen métrage de cinquante minutes, décrivait une communauté fermée — un camp de vacances pour citadins blasés. *Les Voitures qui ont mangé Paris* décrivait une autre communauté fermée, qui détruisait ceux qui lui étaient étrangers avant de se détruire à son tour. Son prochain film, si l'on en croit le metteur en scène, concernerait un homme d'aujourd'hui qui croit que les peuples pré-incaïques se seraient installés en Australie au

2. *plus de 3 millions de francs.*



Helen Morse et Margaret Nelson dans « Pique-nique à Hanging Rock ».

sixième siècle, et y auraient bâti une cité. Il est déterminé à la découvrir. Le film sera en tout cas dérangeant en ce qu'il refusera de donner des solutions faciles aux mystères créés par « ces zones de notre esprit dont nous savons si peu de choses ».

D.L.O.

UN film où la lumière est irréelle tant elle est belle, nimbant les jeunes actrices d'une sorte de brume irisée, les inscrivant d'emblée dans un autre monde. Cette plastique (qui fait penser à certaines photos de David Hamilton, le goût du procédé en moins) sert admirablement un scénario où l'énigme reste entière, où rien n'est jamais clairement explicité... Une histoire toute en nuances et demi-teintes que n'aurait pas désavouée Henry James.

Quels sont-ils ces rochers où trois personnes peuvent ainsi se volatiliser sans laisser de traces? Ils nous sont presque exclusivement montrés en contre-plongées : figures totémiques, humanoïdes, dressées vertigineusement vers le ciel comme pour un défi et du haut desquelles les hommes ressemblent à des fourmis. Masse volcanique rayonnant sa puissance, et dont les grondements sont la voix tellurique. Rochers phalliques, doués d'une densité hypnotique déliant tout contrôle : dans un état second, les trois filles enlèvent leurs chaussures et leurs bas... Irma sera retrouvée sans corset... Et Miss Mc Craw, professeur de mathématiques d'un certain âge, sera aperçue, pour la dernière fois, gravissant les rochers sans sa robe! Tout ce qui gêne, oppresse, est enlevé.

A cette domination de la matière répond la tyrannie « domestique » du pensionnat. Le film joue constamment des échos entre l'univers minéral de Hanging Rock, écrasant dans la fournaise solaire, et l'univers clos, étouffant, de la pension où le processus de domination s'affirme entre une directrice dure et intéressée et une orpheline hypersensible, tragiquement pauvre dans cet univers de riches. Sara est une cible de prédilection, un exutoire sur lequel on peut tirer sans risques... jusqu'à ce qu'il se suicide. Alors, plus rien ne vous empêche de sombrer dans la folie, fustigeant avec hargne le professeur de mathématiques (« Comment a-t-elle pu se perdre, être violée, assassinée comme une gamine! ») tout en se noyant dans l'oubli de l'alcool. Mais ce n'est pas encore assez, le sacrifice propitiatoire est nécessaire et la directrice sera retrouvée morte au pied de Hanging Rock.

« Tout a un commencement et une fin exactement à l'endroit voulu » affirme gravement Miranda avant de disparaître. « Elle savait qu'elle ne reviendrait pas. » dira Sara, perdant avec cet amour désespéré sa seule raison de vivre. Miranda, « un ange de Botticelli », si différente et si belle qu'elle en est proprement *envoûtante*. Michael, pour ne l'avoir entrevue qu'un instant, n'en risquera pas moins sa vie pour elle, et, ne l'ayant pas retrouvée, restera « hors de lui-même », halluciné, absent de tout ce qui n'est pas le souvenir de la jeune fille, reclus dans ce souvenir.

Pique-nique à Hanging Rock est bien un film sur la réclusion, l'enfermement des êtres dans des relations sans issues. Certains spectateurs ont dit qu'il y avait une bobine de trop... Mais que serait ce film sans sa lenteur, cette sédimentation du temps qui n'en finit pas de se solidifier sans que rien, jamais, réellement, ne s'y passe.

J. W.

Mansion of the Doomed

U.S.A., 1976. **Prod. :** *A Charles Band Production.* **Pr. :** *Charles Band.* **Réal. :** *Michael Pataki.* **Sc. :** *Frank Ray Perilli.* **Ph. :** *Andrew Davis.* **Mus. :** *Robert O Ragland.* **Inter. :** *Richard Basehart, Gloria Grahame, Trish Stewart, Lance Henriksen.* **Dist. :** *Group I (U.S.A.).* **Durée :** *90'. Color by DeLuxe.*
Prix d'Interprétation masculine à Richard Basehart au Festival international de Paris du film fantastique 1977.

Décidément, les « premier film » des jeunes réalisateurs américains ne cessent de nous surprendre : après la récente révélation de Jeannot Swarc en 1975, voici qu'un certain Michael Pataki (ex-acteur de films fantastiques comme *Garden of the Dead, Baby Vampire* ou *The bat people*) nous offre un petit chef-d'œuvre de l'épouvante sur un thème pourtant maintes fois traité (les greffes d'organes), avec un personnage que l'on croyait usé jusqu'à la corde : le savant-fou.

Lointain cousin du Dr Genessier (Pierre Brasseur dans *Les yeux sans visage* de Georges Franju), le Dr Chaney (Richard Basehart) est confronté au même drame et au même remords que son illustre confrère français, à savoir guérir sa fille, victime d'un accident de voiture dont il est fautif. Mais, alors que Genessier devait changer la peau du visage brûlé de sa fille (Edith Scob), Chaney doit rendre la vue à la sienne (Trish Stewart).

Ayant réussi des greffes d'yeux sur des animaux, il veut, malgré l'incertitude du résultat, tenter l'opération sur un être humain, et donc greffer des yeux neufs à sa malheureuse enfant. Se pose alors le problème n° 1 : où trouver les organes sains indispensables? La question est vite résolue par un Chaney décidé à ne reculer devant rien pour parvenir à ses fins : il attire chez lui le fiancé de la jouvencelle (qu'elle a refusé de recevoir depuis son infirmité), le drogue et n'hésite pas à l'énucléer.

L'opération réussit, Nancy voit, mais hélas! le miracle sera éphémère. Alors, Chaney sera entraîné dans un engrenage infernal : il s'emparera de plusieurs malheureux, mais Nancy demeurera aveugle, les greffes ne réussissant pas, et son beau visage sera ravagé par les cicatrices. Les victimes énucléées seront parquées comme des rats dans le sous-sol de la propriété du docteur, vivant là dans une immonde promiscuité, larves humaines aux souffrances incroyables. Les gros plans des orbites vides sont aussi horribles à voir que leurs gémissements à entendre. Chaney a une assistante (Gloria Grahame) qui nourrit les infortunées créatures, dont elle est protégée par un écran électrique qui les refoule au fond de leur cellule lorsqu'elle vient leur porter quelque nourriture. Tout finira très mal pour tout le monde, les victimes réussissant enfin à s'emparer de leur bourreau (tels les hybrides du Dr Moreau), à qui elles arracheront les yeux avec leurs pouces en une séquence ultime des plus horribles.

On est empoigné par une action dont l'escalade dramatique est constante, bien que tout cela soit



loin d'être neuf dans le film fantastique, mais la réalisation est soignée et l'interprétation sans faiblesse; le montage est nerveux comme dans un « B-Pictures » du bon vieux temps et le maquillage des captifs aux orbites vides très réaliste. Le pitoyable calvaire des victimes du Dr Chaney, la geôle infecte où ils croupissent, contrastent avec le décor luxueux de la villa et du parc où la jeune aveugle, ignorant tout des agissements de son père, passe par des alternatives d'espérance et de déception. La séquence finale où, à nouveau plongée dans les ténèbres, elle pénètre dans l'antre de ses involontaires donneurs d'yeux, et où ces derniers se vengent de leurs tortionnaires dans un excès de violence démentielle, fait culminer le drame dans une atmosphère granguignolesque qu'un Corman ou un Fisher ne désavoueraient point.

En résumé, voilà un film sans prétentions, qui n'a pas dû exiger un budget important, qui conte une histoire terrifiante sans innovation notable, que jouent de bons acteurs — jeunes et anciens — avec l'efficacité coutumière des films américains de série, qui tient en haleine — inutile de s'en défendre — de la première à l'ultime image, autrement dit voilà un film qui doit être vu et qui donne envie d'en savoir davantage sur celui qui l'a signé.

P. G.

Welcome to Blood City

Canada/G.-B., 1977. **Prod. :** *An Emi/Len Herberman Production* **Pr. :** *Marilyn Stonehouse.* **Prod. sup. :** *Christopher Sutton.* **Prod. Designer :** *Jack McAdam.* **Real. :** *Peter Sasdy* **Sc. :** *Stephen Schneck, Michael Winder.* **Ph. :** *Reginald Morris C.S.C.* **Dir. Art. :** *Tony Hall.* **Mont. :** *Keith Palmer* **Mus. :** *Roy Budd.* **Son :** *Ronald Barron* **Maq. :** *Kathy Southern, Richard Mills* **Cost. :** *Webb Catherwood* **Ass. Real. :** *Tony Lucibello, Peter Diamond.* **Coiff. :** *Anne McFadyen, Jim Keeler.* **Inter. :** *Jack Palance (Frenlander), Keir Dullea (Lewis), Samantha Eggar (Katherine), Barry Morse (Supervisor), Hollis McLaren (Martine), Chris Wiggins (Gellor), Henry Ramer (Chumley), Allan Royale (Peter), John Evans (Lyle), Ken James (Flint), Larry Reynolds (Bates), Jack Creley (Webb), Alan Crofoot (Sarge).* **Dist. :** *Emi Film (G.-B.)*

→



Ci-contre, les victimes du Dr Chaney dans « Mansion of the Doomed »

Jack Palance, Samantha Eggar, Keir Dullea dans « Welcome to Blood City ».

→

Durée : *100'. Couleur. Panavision.* Prix du scénario au Festival international de Paris du film fantastique et de science-fiction 1977.

Quatre personnages, trois hommes et une femme, errent dans le désert. Tous sont vêtus de la même bizarre façon. Ils ont perdu tout souvenir de leur vie passée et découvrent, non sans stupéfaction, qu'ils se trouvent chacun en possession d'une « carte de tueur » libellée à ce qu'ils supposent être leur nom. Surviennent deux cowboys qui abattent sans sommation l'un des hommes et violent la fille. Un nouveau protagoniste, le « sheriff » Frendlander, intervient alors et conduit les trois survivants dans une sorte de petite bourgade du Far-West : Blood City.

Ainsi débute le dernier film de Peter Sasdy, réalisateur inégal mais qui a toujours fait preuve dans le passé d'un tempérament original, et dont nul n'a pu oublier le bouleversant et cruel *Hands of the ripper (La Fille de Jack l'Éventreur).*

Autant l'avouer tout de suite, *Welcome to Blood City* nous semble être, et de loin, la réussite la plus éclatante de Peter Sasdy; dotée d'un scénario surprenant, caracolant, complexe dans son apparente linéarité, cette œuvre pleine de rebondissements et de fausses pistes est remarquablement servie par une mise en scène merveilleusement dynamique et vigoureuse.

De même que *Mondwest*, auquel il fait inévitablement penser, *Welcome to Blood City* nous entraîne dans un univers de faux western, où toutes les valeurs ainsi que les notions mêmes de vie et de mort paraissent subtilement dénaturées.

Car les lois qui régissent cette ville



Keir Dullea et Samantha Eggar dans « Welcome to Blood City ».

étrange, et que le « sheriff » est chargé de faire appliquer, ne laissent pas d'être déroutantes: trois classes sociales coexistent à « Blood City » : les esclaves, les citoyens et les « gardes du corps » de ces derniers. Si un esclave parvient à tuer un citoyen, il devient citoyen à son tour et « hérite » des gardes du corps du défunt.

Le film nous raconte l'odyssée de Lewis, un esclave qui se révolte, et qui va tenter de découvrir ce qui se cache derrière les apparences...

Mais que sont ces brusques « flashes » visuels qui interrompent sans avertissement le cours des pensées de Lewis? Rêves ou souvenirs d'une vie passée?

Qui sont exactement Katherine et Lyle, qui observent tout ce qui se passe à « Blood City » depuis une sorte de salle de contrôle bourrée d'écrans et d'ordinateurs, et qui « reprogramment » à volonté les événements, se permettant même d'intervenir *en personne*, et qui possèdent — semble-t-il — le don d'ubiquité?

Qui est le mystérieux « Superviseur », chef hiérarchique de Katherine et Lyle, et quel but poursuit-il?

Enfin, et surtout, que sont réellement « Blood City » et ses habitants?

Afin de ne point gâcher le plaisir de l'éventuel spectateur, nous nous garderons bien de dévoiler la « chute » finale (ce serait un crime impardonnable!). Nous nous contenterons de recommander chaudement cet excellent petit film de science-fiction, truffé d'action et de suspense, bien défendu par un Jack Palance tout à fait à son aise dans un rôle ambigu, et surtout par le jeune Keir Dullea, transfuge de *2001* : son sourire ironique, sa vitalité, sa fougue, et cette sorte de « distance » qu'il semble prendre en dépit de tout face au monde de cauchemar qui l'entoure, conviennent à merveille à son personnage.

T. S.

The Devil's Rain (La Pluie du Diable)

U.S.A., 1975 **Prod. :** *Sandy Howard Production.* **Pr. :** *James V. Cullen, Michael S Glick.* **Réal. :** *Robert Fuest.* **Sc. :** *Gabe Essoe, James Ashton, Gerald Hopman.* **Ph. :** *Alex Phillips Jr.* **Mont. :** *Michael Kahn.* **Mus. :** *Al DeLory.* **Maq. :** *Burman's Studio.* **Eff. Sp. :** *Cliff et Carol Wenger, Thomas Fisher, Frederico Farfan.* **Inter. :** *Ernest Borgnine (Corbis), Eddie Albert (Dr Richard), Ida Lupino (Mrs. Preston), William Shatner (Mark Preston), Keenan Wynn (Sheriff Owens), Tom Skerritt (Tom Preston), Joan Prather (Julie Preston), Woodrow Chambliss (John), John Travolta (Danny), Claudio Brook (le prêtre), Lisa Todd (Lilith), Robert Wallace (Matthew Corbis), Diane La Vey (Priscilla Corbis).* **Dist. :** *Cinecran (France).* **Durée :** *85'. Todd AO 35. Couleur*

Le Diable et ses serviteurs n'ont jamais autant eu la faveur des scénaristes que depuis le succès fracassant — et quelque peu surestimé — de *L'Exorciste*, confirmation de certains signes avant-coureurs dont *Rosemary'Baby* fut le meilleur exemple.

Aujourd'hui, nous assistons à un déferlement des forces maléfiques qui se manifestent surtout par le truchement d'enfants (*La Malédiction, Emilie, l'enfant des ténèbres, Carrie, Une fille pour le diable*...) dont certains ne sont même pas encore nés *(Le Démon aux tripes)*, prolifération qui devrait s'arrêter rapidement si elle ne veut pas, comme tant d'autres, lasser le spectateur trop souvent convié à rencontrer ces « bons petits diables » qui surprendraient bien la Comtesse de Ségur.

Les malédictions ancestrales jetées sur ceux qui osent tenter de s'opposer aux forces du mal, ne sont pas non plus nouveauté en matière de scénario, sorcières et sorciers ayant commis de nombreux méfaits illustrés aussi bien par Roger Corman *(La Malédiction d'Arkham)*, Terence Fisher *(Les Vierges de Satan)* ou Mario Bava *(Le Masque du démon)* entre autres.

Aujourd'hui, Robert Fuest, tout auréolé de son exceptionnelle réussite que furent les deux films consacrés au Dr Phibes, affronte à son tour le thème désormais conventionnel — une famille, victime d'une lointaine malédiction, est décimée par une secte satanique — en situant l'action en un lieu très photogénique et propice au fantastique : une ville morte de l'Ouest. Là, peuvent se réunir loin des regards indiscrets, en longue procession nocturne, portant cagoule et éclairés par les lueurs tremblantes des torches, les adeptes du culte démoniaque.

Bref, les conditions semblaient favorables pour une œuvre de qualité, mais hélas force nous est de reconnaître que Robert Fuest ne nous l'a pas donnée. Ses damnés sont bien impressionnants avec leurs énormes yeux de nyctalopes, leur lugubre litanie s'élevant dans le silence de la nuit préludant à l'étrange cérémonie païenne. Le décor de la ville déserte où déambule leur macabre procession convient parfaitement au sujet du drame. Mais celui-ci est confus, mal équilibré dans son déroulement, et l'on ne parvient pas à s'attacher aux personnages essentiels interprétés par William Shatner et Eddie Albert. Et rien ne s'arrange lorsque Ernest Borgnine, plus ricanant que jamais, se métamorphose en bouc semi-humain avec force contorsions plus grotesques qu'effrayantes.

Lorsque arrive la séquence finale qui donne son titre au film, on se rend compte, une fois de plus, que dans tous les domaines, il est bon de ne pas dépasser certaines limites : en effet, cette interminable succession de gros plans de visages se liquéfiant et se changeant en une immonde gélatine que la pluie répand sur le sol, impressionne tout d'abord, écœure au bout d'une minute, pour finalement lasser et indifférer par son insistance et sa monotonie. Réduite de moitié, elle eût été plus efficace, partant d'une bonne idée se voulant apocalyptique, les éléments naturels et surnaturels s'additionnant là avec un



déchaînement très spectaculaire. Et malgré l'incendie purificateur du Temple du Démon, la dernière image nous confirme que Satan est vainqueur une fois encore. Comme Fantômas ou Fu-Manchu, il reviendra dans de nouvelles aventures, soyons-en persuadés.

Regrettons donc ce demi-échec qui nous surprend de la part du père spirituel du Dr Phibes : il nous doit une revanche, parions qu'il nous la donnera! Par les cornes du Diable!!!

P. G.

Summer of Secrets

Australie, 1976. **Prod. :** *Secret Picture Prod.* **Pr. :** *Michael Thornhill.* **Prod. Man. :** *Ross Matthews.* **Réal. :** *Jim Sharman.* **Sc. :** *John Aitken.* **Ph. :** *Russel Boyd.* **Dir. Art. :** *Jane Norris.* **Mont. :** *Sara Bennett.* **Mus. :** *Cameron Allen.* **Son :** *Ken Hammond.* **Maq. :** *Liz Michie.* **Cost. :** *Kristian Fredrikson.* **Cam. :** *Gayle Tattersall.* **Ass. Real. :** *Errol Sullivan.* **Inter. :** *Arthur Dignam (Docteur), Rufus Collins (Bob), Nell Campbell (Kym), Andrew Sharp (Steve), Kate Fitzpatrick (Rachel).* **Dist. :** *Greater Union Film (Australie).* **Durée :** *102'. Couleur.*

Les deux films australiens de ce sixième festival, *Pique-nique à Hanging Rock* et celui-ci, offraient des constantes étonnantes. Ici encore, tout se passe comme si le réalisateur jouait exprès de la lenteur et d'un certain ennui dans lequel s'engluerait *nécessairement* le sujet. *Summer of secrets* ne propose pas de réelle progression dramatique. Jim Sharman conditionne le spectateur à l'attente de « quelque chose », attente qui ne sera jamais réellement satisfaite, d'où un sentiment assez exaspérant de frustration. Accumulant les fausses pistes, il bâtit son film comme un jeu de construction en équilibre précaire. Retirez un cube, tout s'écroule, mais le jeu s'édifie à nouveau, affirmant savamment son ambiguïté dans un univers de faux-semblants.

Le film s'affirme d'emblée comme une recherche d'identité qui passerait par les vecteurs du masque et du déguisement. Arrivant dans l'île, la première chose que font les deux jeunes gens, Kim et Steve, est d'effeuiller l'album des souvenirs. Enfilant la robe rouge rétro, Kim devient une autre, au sens fort : elle « endosse » l'identité d'une femme du debut du siècle et c'est en tant que telle qu'elle est enlevée par Bob, l'assistant du docteur. Elle est investie « catalogue de souvenirs ». Bob ne la violera pas, il la contemplera, comme on contemple une image, quelque chose qui appartient au passé. Le docteur, lui, ira plus loin puisqu'il essaiera, par sa médiation, de faire revivre ce passé... Mais Kim ne peut prendre réellement la place de l'Autre. Le ballet qu'elle danse est une suite de mouvements mécaniques, robotisés. Kim est une jeune fille aujourd'hui, pas hier. Elle n'est même pas une bonne reproduction. Et le docteur repart, inlassablement, à la recherche de ses souvenirs, se mettant en scène dans des mémoires filmées, miroir projetant



Le docteur (Arthur Dignam) et les images de son passé (ci-dessus) et l'impitoyable Bob (Rufus Collins) et sa victime (Nell Campbell).

narcissiquement un double rêve de lui-même, réécrivant un simulacre de sa propre histoire.
Dans quel but? Il s'agit de créer une nouvelle mémoire à la femme endormie depuis des années, à cette vamp qui, depuis son cercueil cryogénique continue à vampiriser ses deux amoureux.
Le vieil homme se grime, noircit ses cheveux, se livre à l'opération rituelle du maquillage de scène qui permet quelque temps d'être un autre, de fuir en arrière. Mais il se met en scène devant un cameraman impitoyable et sarcastique. Bob fonctionne comme principe de réalité des souvenirs du docteur et ne cesse de faire échec au personnage, le renvoyant à son vécu de personne : Tu n'es pas ce que tu veux avoir été, tu es la somme de ce que tu as vraiment été. Ça ne peut pas être réécrit. La vie ne peut être recommencée...
Et lorsque la vamp renaît à la vie, le château de cartes s'écroule, car elle revient pour maudire son démiurge, mari haï avec exaspération auquel elle a toujours préféré la brutalité charnelle et agissante de l'assistant, Bob, son amant. Abandonné, le vieil homme reste seul avec sa mémoire disloquée.
Jim Sharman joue d'un certain nombre de ressorts qui se détendent ou se brisent les uns après les autres. Fait d'impasses qui comportent mystérieusement des issues, ce film se distingue par un suspense de thriller constamment déconnecté (entre autres, par ses invraisemblances), et surtout par l'absence de manichéisme de ses personnages dont l'affrontement de personnalités souligne l'extrême ambiguïté.

J. W.

Wizards (Les Sorciers de la Guerre)

U.S.A., 1976. **Prod. :** *Bakshi Productions, Inc.* **Pr. :** *Ralph Bakshi* **Dir. de Prod. :** *Leah Bernstein.* **Real. :** *Ralph Bakshi.* **Sc. :** *Ralph Bakshi.* **Dessins :** *John Sparey.* **Animation :** *Irven Spence.* **Histoires illustrees :** *Mike Ploog.* **Fonds dessinés par :** *Ian Miller.* **Sup. des fonds :** *Martin Strudler* **Mont. :** *Donald W. Ernst. A.C.E.* **Mus. :** *Andrew Belling.* **Maquettes couleurs :** *Janet Cummings.* **Eff. Sp. :** *Tasia Williams.* **Cam. animation :** *Ted C Bemiller.* **Générique :** *Howard Miller.* **Avec les voix de :** *Bob Holt (Avatar), Jesse Welles (Elinore), Richard Romanus (Weehawk), David Proval (Peace), James Connell (le president), Steve Gravers (Blackwolf), Barbara Sloane (une fée), Angelo Grisanti (Frog), Hyman Wien (un prêtre), Christopher Tayback (Peewhittle), Mark Hamil (Sean), Peter Hobbs (un général), Tina Bowman (une prostituée).* **Dist. :** *Twentieth Century Fox.* **Durée :** *80'.* *Couleurs par DeLuxe.* **Grand Prix du public au Festival international de Paris du film fantastique et de science-fiction 1977.**

Après *Fritz the cat* et *Flipper city*, Ralph Bakshi nous donne ce *Wizards* très expressément référencé à une branche spécifique de la science-fiction : l'Heroïc-Fantasy (également appelée Swords and Sorcery — « Sabres et Magie » — ou Science-Fantasy). Ce genre utilise le récit épique de sagas proches des chansons de geste où s'affrontent allègrement sorcellerie et merveilleux dans des décors souvent médiévalisés. Le cycle « Le Seigneur des Anneaux » de J.R.R. Tolkien en est une illustration →



Peace, le robot et les tueurs des « Sorciers de la guerre ».

→

exemplaire et ce n'est certes pas un hasard si Bakshi en prépare en ce moment l'adaptation cinématographique.

Dans un avenir lointain de notre Terre, cinq terroristes et une bombe H ont simplifié de façon radicale les problèmes démographiques. Une partie du monde, polluée par les radiations, est hantée par des mutants, l'autre, idyllique, est habitée par des elfes et des fées : l'enfer contre le paradis. La reine de ce dernier meurt en donnant malencontreusement naissance à des jumeaux parfaitement antithétiques : Avatar, petit, tendre et gros, et Loup Noir, grand, dur et maigre, représentation manichéenne du bien et du mal affrontés dans un combat sans merci.

Chassé des Bonnes Terres, torturé par une volonté de puissance paranoïaque, cinq mille ans durant, Loup Noir fourbit ses armes... La vieille technologie serait insuffisante face à la magie s'il ne découvrait l'arme absolue : de vieilles bandes d'actualités hitlériennes. Galvanisées, ses troupes, des mutants décervelés, vont pour la première fois livrer un assaut victorieux contre les elfes d'Avatar, paralysés par la projection surnaturelle (cf. L'entrée du train en gare de La Ciotat!) de « l'ogre » Hitler.

Tout le génie de Bakshi est d'avoir fait interférer ces deux univers d'habitudes irréductibles : le merveilleux et l'actualité. La déchirure d'un vrai réel passé dans un faux réel futur. Ainsi déconnecté du contexte historique, Hitler devient un ectoplasme hystérique dont l'impact ne peut opérer que sur un monde de lutins et de fées, hors réel.

Le scénario se nourrit constamment de citations (dont on se demande quelquefois si ce ne sont pas des emprunts). A Vaughn Bode, par exemple (cf. *Cobalt 60*) pour le dessin des mutants et de la belle Elinore... Cette dernière se retrouve (au cours de son équipée pour la destruction de l'Arme) comme Fay Wray liée entre deux poteaux. Mais la situation est cocassement inversée car au lieu d'être confrontée à un King Kong, elle est persécutée par une multitude de fées lilliputiennes et sadiques. De plus, non contente d'en avoir, par comparaison, la taille, elle se découvre soudain les forces surhumaines du gigantesque singe s'arrachant à ses liens dans la salle de spectacle new-yorkaise... La simulation de l'angle de prise de vues semble bien là pour rendre l'assimilation irrésistible.

La maîtrise technique de l'auteur est exceptionnelle et l'on regrette d'autant plus qu'il ait cédé à certaines facilités. Par exemple, la réitération de l'étonnante séquence d'attaque où le dessin des mutants se superpose à une horde galopante de chevaliers teutoniques parfaitement eisensteiniens (bien que passés à la moulinette électronique), électrisés de surcroît par un organiste à capuche sorti tout droit d'Alexandre Newski. De tels redoublements évoquent fâcheusement le remplissage et cette allégorie, superbe par ailleurs, en souffre un peu... Reste que ces *Sorciers de la Guerre* ont été plébiscités par le public de ce sixième festival et qu'ils méritaient amplement d'être récompensés par un prix.

J. W.

Alucarda

Mexique, 1977. **Prod. :** *Films 75/Yuma Films.* **Pr. :** *Eduardo Moreno, Max Guefen.* **Real. :** *Juan L. Moctezuma.* **Sc. :** *Juan et Yolanda Moctezuma, Alexis T. Arroyo.* **Ph. :** *Xavier Cruz.* **Mus. :** *Anthony Guefen.* **Eff. sonores sp. :** *Gonzalo Gavira.* **Inter :** *Claudio Brook (Dr. Oscheck, un bossu, un sorcier), Tina Romero (Alucarda), Susana Kamini (Justine), David Silva (le pere Lazaro), Lily Garza (Daniela).* **Durée :** *90'. Eastmancolor.*

Juan Lopez Moctezuma, metteur en scène d'*Alucarda*, n'est pas tout à fait un inconnu puisqu'il réalisa voici quelques années *La Mansion de la Locura*, film inspiré d'Edgar Poe, picturalement éblouissant, et qui obtint d'ailleurs le Prix spécial du jury lors du 3e Festival de Paris du Film Fantastique. Il convient également de porter à son crédit un *Mary, Bloody Mary* resté à ce jour inédit en nos contrées.

Contrairement à ce que son titre pourrait laisser présager, *Alucarda* n'est pas un film de vampires, mais une œuvre ayant pour sujets la sorcellerie et la possession diabolique. Et s'il y a lieu de signaler quelques emprunts évidents au « Carmilla » de Shéridan le Fanu, c'est uniquement au titre de lointaines citations, voire de « rencontres ».

Dans un couvent, Alucarda et Justine, deux très jeunes filles, se lient d'une amitié quelque peu perverse. Justine, comme chez Sade, symbolise la pureté et l'innocence. Alucarda, petite sorcière au charme vénéneux, entraîne sa compagne en des lieux fort étranges, où d'inquiétants personnages proposent aux âmes candides de sulfureux talismans...

Lorsque Justine et Alucarda se mettent à réciter de concert une diabolique parodie du « Notre



Alucarda (Tina Romero) et Justine (Susana Kamini). L'heure du châtiment.

Père », le couvent tout entier semble pris de folie. Et le père Lazaro, chef de la communauté religieuse, décide alors de pratiquer un double exorcisme.

Malgré l'opposition farouche du Dr Oscheck, homme de science révolté par ce qu'il considère comme un fatras de superstitions, la terrible cérémonie a lieu. Justine y trouve la mort et le Dr Oscheck parvient à soustraire Alucarda à la fureur sacrée des prêtres. Il héberge alors sous son toit la sorcière qui entreprend de séduire la propre fille du docteur, atteinte de cécité... Après de multiples péripéties sanglantes, Alucarda sera pourtant vaincue par l'image du Christ.

Alucarda n'est assurément pas un film d'accès aisé à un public européen, habitué à certains compromis inhérents au genre « fantastique », et plus particulièrement, depuis quelques années, aux histoires de sorcières et d'exorcismes. Juan L. Moctezuma, pour sa part, ne →

→

fait aucune concession aux notions habituelles de progression dramatique et de vraisemblance : les éléments surnaturels nous sont présentés d'emblée comme des évidences; libre au spectateur d'accepter le fantastique, et de se laisser prendre au jeu, ou bien de « décrocher », dès les premières images (ce qui serait d'ailleurs bien dommage!). Le monde d'*Alucarda* est un univers clos sur lui-même, sans lien tangible avec le nôtre... un univers esthétiquement superbe, fantomatique, aux éclairages raffinés, aux couleurs subtilement travaillées.

Quelques images-choc s'imposent au spectateur : Justine, entièrement nue, nageant littéralement dans le sang, jaillissant, cauchemar pourpre, de son tombeau. Alucarda enflammant, par la seule puissance de son regard, les vêtements de toutes les religieuses passant à sa portée. Les corps tourbillonnants des possédées hurlantes. Les scènes d'auto-flagellations. La séquence de l'exorcisme, enfin, qui ne doit rien — le fait mérite d'être signalé — au film de William Friedkin.

Alucarda, film déroutant, violent, parfois irritant, souvent excessif, mérite d'être découvert. On y retrouvera l'excellent Claudio Brook dans un triple rôle, et l'on y admirera la jeune Tina Romero, dans le rôle d'Alucarda, fascinante, démoniaque, et — ce qui ne gâte rien — au corps superbe.

La forte personnalité de Juan Lopez Moctezuma appose à chacun de ses films un cachet très personnel. C'est avec curiosité que nous attendons sa prochaine œuvre.

T. S.



Richard Johnson et Nicolleta Emi dans « Emilie, l'enfant des ténèbres ».

The Cursed Medallion (Emilie, l'enfant des ténèbres

Italie, 1975. **Prod. :** *Italian International Film/Magdalene Production Inc.* **Pr. :** *William G. Reich, Fulvio Luciano* **Real. :** *Massimo Dallamano* **Sc. :** *Massimo Dallamano, Jan Hartman.* **Ph. :** *Franco Delli Colli.* **Mus. :** *Stelvio Cipriani* **Inter. :** *Richard Johnson, Joanna Cassidy, Lila Kedrova, Evelyne Stewart, Edmund Purdom* **Dist. :** *Italfrance Films (France)* **Durée :** *92'. Eastmancolor*

Comme *L'Exorciste* et *La Malédiction* dont il n'a pas les aspects spectaculaires (ou grand-guignol!), mais dont il est sans conteste un succédané, ce film repose sur l'idée-force d'un satanisme traité plus sur le mode réaliste que fantastique, présenté non comme un conte mais comme une histoire contemporaine (et donc susceptible d'arriver à n'importe qui). Cet « ici-maintenant » est renforcé par l'aspect psychanalytique du film, mettant en exergue l'attachement obsessionnel et exclusif d'une petite fille pour son père, illustration exemplaire du désormais classique complexe d'Œdipe.

La transgression se joue au niveau du passage à l'acte, lorsque Émilie, libérant ses pulsions instinctuelles, s'octroie le pouvoir de vie et de mort sur ses rivales : la mère meurt brûlée, la gouvernante disloquée par une chute dans un ravin, la maîtresse en réchappe de justesse...

Une deuxième transgression s'opère au niveau du père lorsqu'il s'obstine, envers et contre tout, sourd aux plus pressants conseils, à vouloir filmer un tableau diabolique apparu mystérieusement trois siè-

cles plus tôt dans une villa de Spolete, en Italie : or, et le vieil adage prend ici tout son sens : « Il ne faut pas tenter le diable! »...
Ce tableau montre un énorme démon — rouge comme il se doit — surplombant une scène étrange : une femme aux vêtements enflammés y tourbillonne dans le vide sous les yeux d'une fillette qui porte au cou un médaillon et brandit un poignard. Le médaillon est la réplique exacte de celui que son père avait offert à la mère d'Émilie, laquelle s'est jetée par la fenêtre, la proie des flammes. C'est la petite fille qui, désormais, porte le médaillon, objet fétiche, chargé de la culpabilité afférente à la mort de la mère. De surcroît, l'enfant du tableau s'appelait Emilia. Elle est à l'origine d'une histoire tragique et ressemble étrangement à Émilie.
Pour cette dernière, le tableau fonctionne donc comme un miroir, un décalque négatif d'elle-même et de son crime. Emilia est un double maléfique qui la hante et l'obsède à tel point qu'elle désire quitter Spolete pour n'y plus revenir. Elle a donc, d'une certaine façon, conscience de ses pouvoirs meurtriers.
Tout, en fait, dans ce film, tourne autour du pouvoir féminin :
— Pouvoir surnaturel d'Émilie.
— Pouvoir des femmes sur le père et donc l'enfant.
— Pouvoir de « celui qui sait » et qui est ici, exceptionnellement, une femme, médium, la comtesse Cappelli.
Le père est complètement manipulé par toutes ces instances. S'il semble les dominer, ce n'est cependant jamais vraiment lui qui tire les ficelles. Et la fin du film l'explicite bien qui montre le triomphe d'Émilie s'enfermant avec lui dans la mort, union définitive « consommée » de façon superbe sur le plan symbolique par le truchement du poignard à double lame.
Malgré certaines faiblesses du scénario et de la réalisation souffrant, entre autres, d'un sujet légèrement ressassé, ce film est intéressant. Il faut signaler la qualité du jeu de Nicolleta Emi qui donne beaucoup de crédibilité au personnage d'Émilie.

J. W.



L'extase fatale. Evelyne Kraft dans « Lady Dracula ». (Ci-dessus.)

Une « légère » erreur de groupe sanguin! David Niven et Teresa Graves dans « Vampira ».



Lady Dracula

Allemagne, 1976. **Prod. :** *I.F.V./T.V. 13* **Pr. :** *Gunter Sturm, Kurt Kodal.* **Réal. :** *F.J. Gottlieb* **Sc. :** *Redis Reda, d'après un sujet orig. de Bradford Harris.* **Ph. :** *Ernst W. Kalinke* **Mus. :** *Horst Jankowski.* **Son :** *Wolfgang Hoffmann.* **Déc. :** *Peter Rothe, Herta Hareiter.* **Maq. :** *Peter Krebs, Christa Krebs.* **Cost. :** *Helga Pinnow, Edith Almoslino.* **Eff. Sp. :** *Colin Chilvers (Pinewood-Studios, G.-B.).* **Inter. :** *Evelyne Kraft, Brad Harris, Theo Lingen, Eddi Ardent, Christine Buchegger, Walter Giller, Klaus Holmer, Marion Kracht, Christine Schuberth, Edith Leyrer, Elisabeth Fallenberg, Zdenka Prohaskova, Eva Garden.* **Dist. :** *Sodecal (France), Transocean International Film (Allemagne).* **Durée :** *85'. Couleurs*

Vampira

G.-B., 1973. **Prod. :** *World Film Services* **Pr. :** *Jack Wiener.* **Real. :** *Clive Donner.* **Sc. :** *Jeremy Lloyd, d'après les personnages créés par Bram Stoker.* **Ph. :** *Tony Richmond, B.S.C.* **Dir. Art. :** *Philip Harrison* **Mont. :** *Bill Butler.* **Mus. :** *David Witaker* **Ass. Réal. :** *Bert Batt* **Inter. :** *David Niven (Dracula), Teresa Graves, Jennie Linden, Peter Bayliss, Nicky Henson, Freddie Jones, Bernard Bresslaw, Christopher Sandford, Linda Hayden, Veronica Carlson, Maria Fox, Cathie Shirriff.* **Dist. :** *Columbia (G.-B.).* **Durée :** *89'. Eastmancolor*

Les parodies de films de vampires nous convient parfois à de joyeuses soirées où même la vue du sang ne vient pas amoindrir notre gaieté, et l'on se souviendra longtemps d'un certain *Bal...* magistralement orchestré par un Roman Polanski au meilleur de sa forme. Les deux plus grands interprètes du rôle de Dracula ont sacrifié plusieurs fois à la parodie : Bela Lugosi dans *Deux nigauds contre Frankenstein* et *Old Mother Riley meet the vampire*, Christopher Lee dans *Les Temps sont durs pour les vampires* et *Dracula Père et Fils*, sans ternir leur image de marque, bien au contraire!

→

→

Aujourd'hui paraissent deux œuvres fort dissemblables où sévit le personnage créé par Bram Stoker. Dans la première, *Vampira* de Clive Donner, Dracula est aux prises avec un problème inattendu : voulant ressusciter sa femme morte depuis 50 ans, il prélève scientifiquement du sang sur des jeunes filles venues faire un reportage dans son château, mais par suite d'une erreur de son serviteur Maltravers, sa femme, en ressuscitant, se métamorphose en une jolie noire. L'infortuné comte-vampire connaîtra bien des déboires pour essayer de corriger cette regrettable malfaçon. De fort humoristiques dialogues sont échangés entre Dracula et Maltravers (qu'incarne Peter Bayliss, rappelant vaguement Lugosi lui-même). D'autre part, Dracula aura fort à faire pour calmer la soif de vivre qui entraîne son épouse ressuscitée dans les lieux de plaisir nocturne de la grande ville. Mais quoi qu'il fasse, y compris quand il prélève du sang, c'est en gentleman qu'il agit, et sans se départir d'un flegme tout... britannique, ce qui n'est pas étonnant puisque c'est le spirituel David Niven qui l'incarne, choix qui peut paraître saugrenu si l'on songe à son modèle littéraire, mais que Niven nous fait accepter avec un art consommé. Nous aurions pourtant souhaité un peu plus de folie dans cette mésaventure de notre Vampire n° 1, qui manque de tonus et nous déçoit quelque peu, venant de l'auteur du bondissant et loufoque *What's new Pussycat?*



Les origines de « Lady Dracula ». Le Prince des Ténèbres (Stephen Boyd) assure sa descendance.

L'autre parodie nous vient d'Allemagne et porte la signature inquiétante de F.J. Gottlieb, occupé le plus souvent à trousser des polissonneries érotico-policières de basse qualité, et nous avouons l'avoir trouvée moins mauvaise que nous le craignions. Ici, Dracula n'apparaît que dans le prologue, où il sort de son cercueil au son d'une musique pop endiablée qui « annonce la couleur », et il est interprété par un Stephen Boyd guilleret tout heureux, dirait-on, d'incarner à son tour le roi des vampires. Avant de périr sous le pieu de classique façon, il fait une nouvelle victime, une fillette qui ressuscite un siècle plus tard, en 1976, laquelle fillette se précipite sur l'antiquaire qui commet l'imprudence d'ouvrir son cercueil (qu'il a acheté aux ouvriers d'un chantier où ils l'ont déterré), et se métamorphose aussitôt (pourquoi?) en une ravissante jeune fille. Elle se met alors en quête de son pain... pardon : de son sang quotidien en travaillant soit dans un hôpital, soit à la morgue. Le script s'enlise ensuite dans le conventionnel : meurtres en série, victimes avec deux petites marques dans le cou, policier qui ne veut pas croire son assistant plus futé qui a tout de suite compris de quoi il s'agissait, amour impossible entre le bel inspecteur et la ravissante vampire qu'il ne peut jamais rencontrer dans la journée. Tout cela serait fastidieux si l'accent n'était mis franchement sur l'aspect parodique du thème. Mais l'humour germanique est souvent chaussé de gros sabots, comme dans l'image finale des soubresauts du cercueil dans lequel la blonde vampire et son beau policier connaissent l'extase qui lui sera fatale. Il y a aussi une séquence burlesque où deux croquemorts sont aux prises avec un cadavre récalcitrant qui refuse de demeurer dans son cercueil, moment hilarant qui fait songer (mais oui) à Laurel et Hardy. Bref, Gottlieb, sans être Fisher, ni Polanski, a fait de son mieux, même si ce mieux ne vole pas très haut. Reste la beauté extraordinaire de la blonde Evelyn Kraft et une bonne composition du vétéran Théo Lingen, ex-comique patenté des années 30, qui avait débuté dans *M le Maudit* et *Le Testament du Dr. Mabuse* de Fritz Lang.

Avec le *Dracula Père et Fils* de Molinaro, voilà donc Dracula en pleine période humoristique, mais il faut bien convenir qu'aucun de ces films n'a pas le punch du *Dr. Jerry and Mr. Love* de Jerry Lewis ou du *Young Frankenstein* de Mel Brooks. C'est une évidence : le chef-d'œuvre comique basé sur le personnage de Stoker est encore à faire. Qu'attendez-vous pour combler cette lacune, monsieur Woody Allen?

P. G.



Ci-dessus, le faux vampire et ci-contre, Malakai (Jerry Walter), le vrai vampire de « Nightmare in Blood ».

Nightmare in Blood

U.S A., 1976 **Prod. :** *Xeromega.* **Pr. :** *Kenn Davis, John Stanley.* **Real. :** *John Stanley* **Sc. :** *Kenn Davis, John Stanley.* **Ph. :** *Kenn Davis.* **Mont. :** *Alfred Katzman.* **Mus. :** *David Plitwin.* **Son :** *Robert Gravenor, John Brumbaugh.* **Cam. :** *Charles Rudnick* **Maq. :** *James Catania.* **Cost. :** *Barbara Kassal.* **Inter. :** *Jerry Walter (Malakai), Dan Caldwell (Prof. Seabrook), Barrie Youngfellow (Cindy O'Flaherty), John H. Cochran (Scotty), Ray K. Goman (B B.), Hy Pyke (Harris), Irving Israel (Ben-Halik), Drew Eshelman (Arlington), Morgan Upton (Wilsson), Justin Bishop (Dr Unworth), Stan Ritchie (Marsdon), Yvonne Young (Barbara) et Kerwin Matthews (Prince Zaroff).* **Durée :** *90'. Techniscope-Technicolor*

Dans *Dracula Père et Fils* d'Edouard Molinaro, Dracula, pour gagner sa vie en utilisant ses compétences très spécifiques devient acteur de cinéma. Par une curieuse coïncidence, le film produit, écrit et réalisé par John Stanley sous le titre lugubre *Nightmare in Blood* met en scène un acteur de cinéma spécialiste des rôles de vampires... qui est réellement un vampire! Pour son premier long métrage, Stanley nous offre une modernisation du thème du vampirisme avec un script délirant dont l'action se déroule dans un très grand cinéma de San Francisco, construit au cours des années 20, où doit se dérouler un festival du film fantastique dont Malakai, l'acteur-vampire, est l'invité d'honneur (et dont le carnaval publicitaire qui l'escorte n'est pas sans évoquer celui qui accompagnait les déplacements de Bela Lugosi).

Malakai possède sous le cinéma (!) un laboratoire (!!) où le retrouvent les deux acolytes qui lui procurent son sang quotidien, les deux tueurs en question n'étant autres que Burke et Hare (les historiques résurrectionnistes d'Edimbourg qui inspirèrent Robert Wise et John Gilling), ressuscités par Malakai qui leur injecte dans le cerveau, à intervalles réguliers, un sérum sans lequel ils se décomposeraient en un temps record. Pour un scénario dément, c'est un scénario dément! Cet étonnant cocktail est joué avec conviction par un groupe d'acteurs quasiment inconnus à la tête desquels Jerry Walker (Malakai) évoque physiquement et vocalement le grand Christopher Lee.

L'action, qui se veut tragique et sanglante, est toutefois émaillée de moments presque parodiques, tel ce débat télévisé entre l'acteur et le leader d'un mouvement qui manifeste contre les films de vampires et autres « œuvres nocives à proscrire et à interdire », débat qui tourne à l'avantage du comédien défendant une cause qui lui est doublement chère. De plus, à sa grande stupéfaction, l'opposant systématique sera victime de ce vampire qu'il croyait faux et qu'il voulait ridiculiser publiquement.

→

→

De nombreuses références au cinéma d'horreur parsèment les dialogues tandis que la caméra parcourt les murs du cinéma où l'on reconnaît les affiches de maintes productions qui nous sont chères.

Les victimes du vampire se multipliant, l'acteur sera démasqué par « Le Vengeur », un juif qui est sur sa piste depuis l'époque du nazisme où il le rencontra, car notre suceur de sang était au siècle dernier un interprète shakespearien renommé, réapparu en Allemagne où il sévit sous l'uniforme nazi, et recyclé aujourd'hui dans l'industrie cinématographique. Et notre « Vengeur » perspicace possède une collection d'affiches où, depuis 1830, le même visage illustre des noms différents.

Le combat final contre Malakai et ses deux acolytes sera des plus sanglants, dans la plus pure tradition du genre, à la seule innovation près que le vampire sera terrassé, avant le coup d'épieu fatal, par la croix de David que le « Vengeur » incrustera dans le front du monstre hurlant, après avoir lui-même été saigné à mort.

Bien que l'on soit quelque peu dérouté par les audaces du scénario, on est néanmoins captivé par son déroulement, notre intérêt étant soutenu par le décor de l'action, ce vieux ciné immense comme on n'en fait hélas! plus de nos jours, tout pavoisé d'affiches multicolores dont nos actuelles salles de spectacle sont cruellement dépourvues. Voilà donc une production d'une incontestable originalité, qui réussit à ne ressembler à aucune autre bien que traitant du thème le plus utilisé par l'écran de l'horreur.

En présentant son œuvre sur la scène du Rex, John Stanley en a annoncé une suite dans laquelle il ressuscitera ses monstrueux personnages. Nous n'en voyons ni l'utilité, ni l'opportunité, redoutant ces ressucées qui doivent surmonter un lourd handicap lorsque le film initial est de qualité, ce qui est justement le cas ici. Pour un *Bride of Frankenstein*, combien de *Beware the blob*? C'est pourquoi nous souhaitons plutôt que John Stanley fasse à nouveau preuve d'originalité après ce premier essai probant qui prouve surtout sa connaissance et son goût certain pour le cinéma fantastique. **P. G.**

Squirm (La Nuit des Vers géants)

U.S.A., 1976. **Prod. :** *The Edgar Lansbury/Joseph Beruh Production.* **Pr. :** *George Manasse.* **Pr. Ex. :** *Edgar Lansbury, Joseph Beruh.* **Prod. Man. :** *Peter Kean.* **Réal. :** *Jeff Lieberman.* **Sc. :** *Jeff Lieberman.* **Ph. :** *Joseph Mangine* **Dir. Art. :** *Henry Shrady.* **Mont. :** *Brian Smedley-Aston.* **Mus. :** *Robert Prince.* **Maq. :** *Rick Baker.* **Eff. Sp. :** *Bill Milling, Don Farnsworth, Lee Howard.* **Cost. :** *Dianne Finn Chapman.* **Son :** *Al Gramaglia, George Goen.* **Ass. Réal. :** *Mark Hindenburg.* **Inter. :** *Don Scardino (Mick), Patricia Pearcy (Geri), R.A. Dow (Roger), Jean Sullivan (Naomi), Peter Mac Lean*

La vision insoutenable d'un immonde grouillement s'insinuant partout. R.A. Dow dans « La Nuit des Vers géants ».



(Sheriff). Fran Higgins (Alma). William Newman (Quigley). Barbara Quinn (amie du Sheriff). Angel Sande (Millie). Kim Iocouvozzi (Hank). **Dist. :** *A.I.P. (U.S.A.).* **Durée :** *93' (originale). 80' (France). Movielab Color*

Voilà une nuit et voilà un film dont on se souviendra! *Squirm* prouve une nouvelle fois qu'une excellente idée de base et de convaincants truquages constituent les « labourage et pastourage » du film fantastique! Presque tous les animaux imaginables et imaginaires ont déjà servi d'élément terrifiant pour le cinéma de l'horreur, qu'ils soient à poils, à écailles ou à plumes, qu'ils aient ou non des pattes ou des ailes. En trouver qui n'aient pas encore servi devient difficile pour les scénaristes en panne d'imagination : Jeff Lieberman en a pourtant découvert un! Cette fois, c'est le minuscule et inoffensif ver de terre (vous savez, celui que les pêcheurs empalent sans sourciller pour taquiner le goujon ou la truite) qui est élevé au rang de fléau local : rompus par la foudre, des fils à haute tension déchargent leur courant électrique dans le sol, provoquant le développement, l'apparition et la voracité agressive de millions d'annelés qui envahissent alors une bourgade campagnarde.

Rarement fut-on aussi impressionné à la vision d'un film, si blasé que l'on puisse être lorsqu'on fréquente assidûment le Festival de Paris : le grouillement de ces innombrables invertébrés engloutissant les humains comme un marécage gluant est presque insoutenable, et si nous écrivons que maints spectateurs ont dû sortir de la salle car ils ne pouvaient pas supporter les images trop réalistes, ce n'est pas pour enjoliver cette critique, mais tout simplement pour rapporter la vérité.

Les personnages ne sont pas de simples marionnettes meublant les temps morts entre deux séquences-choc. Il nous est présenté, tandis que se prépare et se précise l'apocalyptique invasion, une famille composée de la mère et de ses deux filles, accueillant un jeune soupirant de l'aînée, laquelle est convoitée par un rude travailleur agricole voisin, Roger, envers lequel la mère encore jeune éprouve un désir mal dissimulé. Le jeune Mick va perturber la maisonnée sans le vouloir, avant de sauver sa sweetheart de la marée grouillante ayant envahi sa demeure et dévoré vive la mère assise sur son fauteuil.

Révélation de ce festival, Jeff Lieberman, réalisateur-scénariste jusqu'ici inconnu, est le maître d'œuvre de cette production percutante aux effets spéciaux magistraux signés Rick Baker, Lee Howard et Bill Minning.

Lieberman a construit son script sur un crescendo dramatique semblable (n'est-ce qu'une coïncidence) à celui des *Oiseaux* hitchcockiens, c'est-à-dire que nous avons d'abord des signes annonciateurs du drame sous la forme d'un seul animal (la mouette qui pique Tippi Hedren-Mélanie chez Hitch; ici, le ver dans le soda de Don Scardino-Mick); puis, vient une première offensive de la gent animale, encore localisée (l'attaque des écoliers par les corbeaux chez Alfred; ici, les vers s'incrustant dans le visage de Roger, vision quasiment insoutenable car inattendue); ensuite, dans la dernière demi-heure, c'est le déferlement de l'immonde grouillement qui s'insinue partout, par les toitures, par les robinets des appareils sanitaires, etc. L'ultime affrontement, dans la maison envahie par les vers voraces, entre Mick et Roger devenu fou-furieux, fait culminer l'horreur, le dément finissant par tomber dans la marée animale, tandis que Mick et la jeune fille trouveront le salut en passant par la fenêtre où les attend un arbre providentiel.

L'aube verra la fin du fléau, les vers fuyant toute lumière et les fils à haute tension étant enfin réparés.



Roger, rendu fou-furieux par les vers incrustés dans son visage. R.A. Dow et Patricia Pearcy.

Cette explication finale n'est pas du tout convaincante, les vers n'étant nullement détruits, mais qu'importe! On a été rudement secoué, on s'est crispé sur notre fauteuil, bref, on a « marché », on a vécu intensément cette nuit de cauchemar, et on est délicieusement stupéfait d'avoir connu des frissons inédits grâce à cette production sans prétention, sans battage publicitaire, sans aucun nom connu au générique, mais extraordinairement efficace dans sa simplicité linéaire et la matérialisation visuelle de l'enfer qu'elle décrit.

P. G.

Victor Frankenstein

Suède/Irlande, 1977. **Prod. :** *Aspekt Film/National Film Studios of Ireland* **Pr. :** *Calvin Floyd.* **Pr. Ass. :** *Tom Donald* **Prod. Man. :** *Henry Cagarp* **Prod. Man. Irlande :** *Don Geraghty.* **Réal. :** *Calvin Floyd.* **Sc. :** *Yvonne et Calvin Floyd, d'après le roman de Mary W Shelley.* **Ph. :** *Tony Forsberg F.S.F.* **Ph. Séq. Irlande. :** *John Wilcox B S C.* **Dir. Art. :** *Rolf Larsson* **Ass. Real. :** *Sheamus Byrne* **Mont. :** *Susanne Linnman* **Mus. :** *Gerard Victory* **Cam. :** *Lasse Karlsson* **Cam. Irlande :** *Paddy Ahern.* **Son :** *Olle Unnerstad* **Son Irlande :** *Liam Sorrin* **Dec. Irlande :** *Buddy O'Kelley.* **Maq. :** *Kerstin Elg.* **Cost. :** *Kersti Gustafsson* **Inter. :** *Leon Vitali, Per Oscarsson, Nicholas Clay, Stacey Dorning, Jan Ohlsson, Olof Bergstrom, Mathias Henricksson, Archie O Sullivan, Harry Brogan.* **Durée :** *92'. Eastmancolor Wide screen*

Après tant d'avatars et de multiples séries « Frankenstein » conçues sous les cieux les plus inattendus, il était troublant de constater que jamais, depuis la toute première version d'Edison, en 1910, les scénaristes n'avaient cru devoir s'encombrer d'un respect exagéré envers le roman de Mary Shelley. Et surtout pas l'une des plus récentes de ces adaptations, due à Jack Smight, et pourtant nommée : *Frankenstein : the true story.*

Certes, les deux films de James Whale, en 1931 et 1935, et particulièrement le second, *La Fiancée de Frankenstein*, s'inspirèrent parfois des situations nées de l'imagination de la romancière, mais c'est avant tout à l'esprit de cette dernière que furent fidèles ces deux chefs-d'œuvre hollywoodiens : la leçon ne fut d'ailleurs pas comprise et les épisodes suivants, dénués de cette signification, ne furent que variations talentueuses sur l'imagerie des deux chefs de file.

Voici enfin, cent-soixante ans après la parution du roman, la première adaptation fidèle de ce classique. Calvin Floyd — déjà co-signataire en 1971 d'un pseudo-documentaire sur Dracula[1] auquel nous n'avions pas trouvé grand intérêt — nous revient aujourd'hui avec cette réalisation d'une tout autre envergure; et, de la gageure que représentait cette entreprise, le jeune réalisateur se tire étonnamment bien.

Il n'est évidemment pas question de mettre *Victor Frankenstein* en parallèle avec les chefs-d'œuvre d'une série qui en compte déjà beaucoup. Mais, nous débarrassant dès à présent de ses défauts, par ailleurs inévitables, le principal en étant le manque de moyens, et une certaine sécheresse dans la conduite des événements (la fin manque de lyrisme, comparée au pathos des dernières pages du livre), nous n'en serons que plus libres de relever ses nombreuses qualités.

Avant tout, la restitution d'une merveilleuse histoire, que chacun croit connaître, que tout le monde, en fait, a oubliée — si tant est que chacun l'ait lue... Débarrassé de ses savants fous, de ses cryptes aux cercueils baladeurs, de ses nabots déments et de ses laboratoires cyclopéens, le mythe de Frankenstein retrouve la simplicité, la fraîcheur d'âme — un peu tourmentée tout de même — de la toute jeune femme qui le conçut. C'est dans de superbes paysages — des paysages *naturels* — sinon ceux-là mêmes qui inspirèrent la jeune Mary, du moins très proches, que se déroule l'action. Frankenstein est un adolescent affamé de savoir, non le fou assassin des autres versions. Floyd (est-ce uniquement dû au manque de moyens?) ne s'attarde guère sur la création proprement dite de l'homme nouveau, sur cette « naissance du monstre » dont tous les cinéastes, ou presque, firent leur morceau de bravoure. A peine tiré de son néant, la créature disparaît : nous ne la reverrons que plus tard, désespérée, appelant la mort à grands cris, et le long récit de ses souffrances sera illustré sous forme de flash-back.

Bien que la splendide série de six films de la Hammer, dans lesquels Peter Cushing s'illustra de 1956 à 1972, semble nous infliger un flagrant démenti, il faut bien avouer que c'est le monstre lui-même, et non son créateur, qui fait le prix du récit : cette créature sans nom, surgie du néant, victime de l'imprévoyance, puis de la lâcheté de son géniteur, donne seul son sens au mythe. Depuis que Boris Karloff l'incarna avec le bonheur que l'on sait en 1931, 1935 et 1938, ce personnage avait connu des fortunes diverses; devenu, à la fin des années 50 *(I was a Teenage Frankenstein)* une sorte de Gugusse de l'effroi, il avait à tel point perdu de son impact sur les foules que la raison — la principale : celle du tiroir-caisse — commandait de le mettre quelque peu au chômage, et de mettre l'accent sur le savant lui-même : d'où la série Hammer, citée plus haut.

Il est temps aujourd'hui de revenir aux sources : *Frankenstein : the true story* était une tentative inté-

1. **Pa jakt efter Dracula/In search of Dracula.** *« Aspekt Film/Swedish Film Prods », coréalisé avec Tony Forsberg. Présenté au 5e Festival International de Paris du Film Fantastique.*



La création du monstre.
Léon Vitali dans « Victor Frankenstein ».

ressante de redonner au monstre, fort bien incarné par Michael Sarrazin, son importance d'antan. Mais le film lui-même, drôle, astucieux, brillant, n'avait plus grand-chose à avoir avec le thème qu'il prétendait illustrer...

C'est ici que le film de Calvin Floyd prend toute son importance : retour à la source originelle, il est aussi un retour à la grandeur perdue de son principal protagoniste. Dominant l'action, le « Monstre », incarné magnifiquement par Per Oscarsson, nous bouleverse par ce qu'il représente d'humanité incomprise par rapport à la cruauté et à la haine des gens dits normaux. Image éternelle du proscrit, jadis (et pour toujours) Karloff, aujourd'hui Per Oscarsson, sublime sous un maquillage à la fois discret et inquiétant.

Calvin Floyd a particulièrement soigné les apparitions de son noir héros : terrifiante silhouette se découpant sur les crépuscules sanglants des rivages irlandais, pitoyable marionnette humaine perdue dans les neiges éternelles, le monstre nous obsède par son apparence autant que par sa signification. La sincérité du réalisateur ne fait aucun doute; tout au plus est-il parfois victime de son budget restreint. Il est dommage que ce beau film n'ait fait l'objet d'aucune mention de la part du jury.

J.-C. M.

El Viaje al Centro de la Tierra

Espagne, 1977. **Prod. :** *Almena Films.* **Pr. :** *Juan Piquer.* **Dir. de Prod. :** *Francisco Ariza.* **Prod. Designer :** *Francisco Prosper.* **Prod. Sup. :** *Douglas Gueldon* **Réal. :** *Juan Piquer.* **Sc. :** *Carlos Puerto, Juan Piquer, John Melson, d'après le roman de Jules Verne.* **Ph. :** *Andres Berenguer.* **Dir. Art. :** *Emilio Ruiz.* **Mont. :** *Mariano Soriano Dereck Parson* **Mus. :** *Juan Carlos Calderon* **Son :** *Francisco Peramos* **Eff. Sp. :** *Emilio Ruiz (supervision).* **Ass. Réal. :** *Rodolfo Medina.* **Cam. :** *Fernando Espiga* **Ass. Prod. :** *Andres Santana.* **Cost. :** *Gumersindo Andres.* **Eff. Sp. :** *Juan A. Balandin. Reyes Abades* **Maq. :** *Jose Luis Campos* **Eff. Opt. :** *Jack Elkoubi.* **Animation :** *Jack Sepson.* **Inter. :** *Kenneth More (Prof. Otto Lidenbrock) Pep Munne (Axel), Ivonne Sentis (Glauben), Franck Brana (Hans), Jack Taylor (Olsen) Lone Flemming (Molly), Jose M. Cafarel (Prof. Fridriksson), Ana Del Arco (Marta), Emiliano Redondo (Cristoff), Blanki (gardien).* **Durée :** *90'. Eastmancolor Dinavision. Supersound*



Au centre de la Terre :
le règne des dinosaures.

En 1959, Henry Levin adapta « Le Voyage au Centre de la Terre » de Jules Verne de si magistrale façon que l'on parla à juste titre de chef-d'œuvre, cette version s'imposant derechef comme définitive en la →

→ matière. Mais l'histoire du cinéma est ainsi faite que, tôt ou tard, quelqu'un se risque à essayer de refaire ce qui a déjà été si bien fait... alors que tant de sujets originaux dorment dans les tiroirs des producteurs ou sont refusés aux scénaristes qui veulent créer du neuf.

Et voilà pourquoi, en 1977, Juan Piquer s'est appliqué à confectionner un remake du film de Levin, désireux sans doute (et en cela nous ne pouvons que l'approuver) d'élargir l'éventail du cinéma fantastique espagnol, trop exclusivement cantonné dans l'horreur sanglante, les morts-vivants et autres lycanthropes.

Conscient de la difficulté de l'entreprise — et dans le cadre du budget qui lui a été alloué — Piquer a mis dans son jeu plusieurs atouts d'importance : tournage d'extérieurs à Lanzarote, la plus volcanique des îles Canaries; emprunt de techniciens d'effets spéciaux au maître Ray Harryhausen; importation de Grande-Bretagne du grand acteur Kenneth More pour succéder à son compatriote James Mason dans le rôle du Professeur Lindenbrook. Et vogue la galère, étant entendu que Jules Verne serait scrupuleusement respecté!

On aurait mauvaise grâce, après cela, à faire la grimace et surtout de juger la version 1977 par seule comparaison avec celle de 1959. Eliminons donc tout parallèle, étant admis et reconnu qu'il était presque impossible de faire mieux que la superproduction en scope et en couleurs de la 20th Century Fox.

Que nous offre ce deuxième *Voyage*...? Une belle aventure au cœur d'un monde mystérieux, sans surprise majeure, filmée avec soin, avec des personnages très « fin-de-siècle » qui n'ont jamais l'air d'être très étonnés par tout ce qui leur arrive. Il est vrai que leur fabuleux voyage se déroule de très touristique manière, le danger ne se manifestant qu'avec parcimonie, reproche essentiel que l'on peut formuler. Ils aperçoivent des dinosaures (de très loin), des tortues géantes (de très près mais elles demeurent immobiles) et même un singe gigantesque qui, après avoir fait mine de les poursuivre, les abandonne à notre vif désappointement.

La meilleure séquence, celle de la navigation en radeau sur l'océan intérieur, nous vaut cependant de belles images de tempête, ainsi que la trop rapide vision de deux monstres marins s'affrontant furieusement. Autre moment intéressant, l'éruption volcanique qui permettra aux voyageurs de refaire surface et qui est surtout composée de vues authentiques d'une éruption spectaculaire, vision dantesque étrangement photogénique avec ses coulées de lave incandescente serpentant sur les flancs de la montagne. Le script comporte un élément original en la personne d'un « voyageur du temps » venu du futur se servant d'un livre imprimé en 1914 alors que l'action est située en 1898, mais l'idée, intéressante en elle-même, n'est pas totalement exploitée.

A l'exception de la forêt de champignons géants, les décors ne sont ni grandioses, ni féeriques comme on l'eût souhaité, tandis que l'interprétation, hormis Kenneth More, manque d'envergure, les deux jeunes gens qui escortent Lindenbrook étant particulièrement conventionnels.

Tel est donc ce remake, qui ne se serait justifié que s'il avait surclassé l'original, mais que les jeunes spectateurs accueilleront sans doute favorablement, par admiration pour l'immortel Jules Verne dont les œuvres sont aujourd'hui rééditées comme au bon vieux temps de Hetzel. Remercions Juan Piquer de s'en être inspiré, même s'il a manqué de souffle pour le suivre dans sa prodigieuse aventure.

P. G.



« King Kong » dans le monde intérieur du « Voyage au Centre de la Terre ».

Wicked-Wicked

U.S.A., 1973. **Prod. :** *United National Pictures Inc.* **Pr. :** *Richard L. Bare.* **Pr. Ex. :** *William T. Orr.* **Réal. :** *Richard L. Bare.* **Sc. :** *Richard L. Bare.* **Ph. :** *Frederick Gately, A.S.C.* **Dir. Art. :** *Walter McKeegan.* **Mont. :** *John F. Schreyer.* **Mus. :** *Philip Springer.* **Mus. d'orgue :** *d'après la part. originale du film muet de 1925,* **Phantom of the Opera**, *jouée par Ladd Thomas.* **Son :** *Jerry Jost, Hal Watkins, C.A.S.* **Déc. :** *Charles R. Pierce.* **Maq. :** *Paul Stanhope.* **Coiff. :** *Judy Alexander.* **Inter. :** *David Bailey (Rick Stewart), Tiffany Bolling (Lisa James), Randolph Roberts (Jason Gant), Scott Brady (Sgt. Ramsey), Edd Byrnes (Hank Lassiter), Diane McBain (Dolores Hamilton), Roger Bowen (Manager), Madeleine Sherwood (Lenore Karadyne), Indira Danks (Genny) Maryesther Denver (l'organiste).* **Dist. :** *M.G.M (U.S.A.).* **Durée :** *90'. Metrocolor Duovision. En Belgique : « Le Palace de l'Horreur »*

Le procédé cinémascope qui, dans les années 50, redora quelque peu le blason du cinématographe dangereusement menacé par la télévision déjà envahissante alors aux U.S.A., est aujourd'hui sinon tombé en désuétude du moins beaucoup plus rarement utilisé, réservé surtout aux superproductions du type *Tour infernale, Tremblement de Terre* ou *Bataille de Midway.* On ne peut que le regretter, de même qu'on regrette la prolifération de ces salles minuscules où le « grand écran » n'est guère plus grand que celui de notre téléviseur. Heureusement, quelques *vraies* salles de cinéma dignes de ce nom subsistent encore, où le spectacle cinématographique a conservé sa magie et où les films en scope peuvent s'étaler librement pour le plus grand plaisir du spectateur (le Grand Rex, par exemple, ou le Palais des Congrès).

L'un des trop rares films en scope du Festival 1977 fut ce *Palace de l'Horreur* utilisant un procédé qui, sans être inédit, n'avait jamais été mis en pratique sur la totalité d'un film : la duovision partage en deux le large champ visuel de l'image en cinémascope et, soit nous fait suivre deux actions différentes, soit nous offre deux angles différents d'une même scène. En bref, ce n'est qu'un descendant abâtardi de la polyvision d'Abel Gance qui, elle, s'étendait sur trois images (et dont s'inspira le Cinérama trop tôt défunt).

Voyeurisme et raffinements sanglants. David Bailey dans « Wicked-Wicked ».



Le script nous décrit un cas de traumatisme mental (un de plus) qui transforme en tueur de blondes platinées un enfant victime d'une affreuse marâtre... mais pas dans le sens que l'on pourrait croire. Le mari ayant surpris la mégère dans sa répugnante pratique et s'étant vengé sur l'enfant, on comprend que celui-ci ait gardé quelque rancune envers la gent féminine, et notamment les blondes artificielles comme sa volumineuse initiatrice.

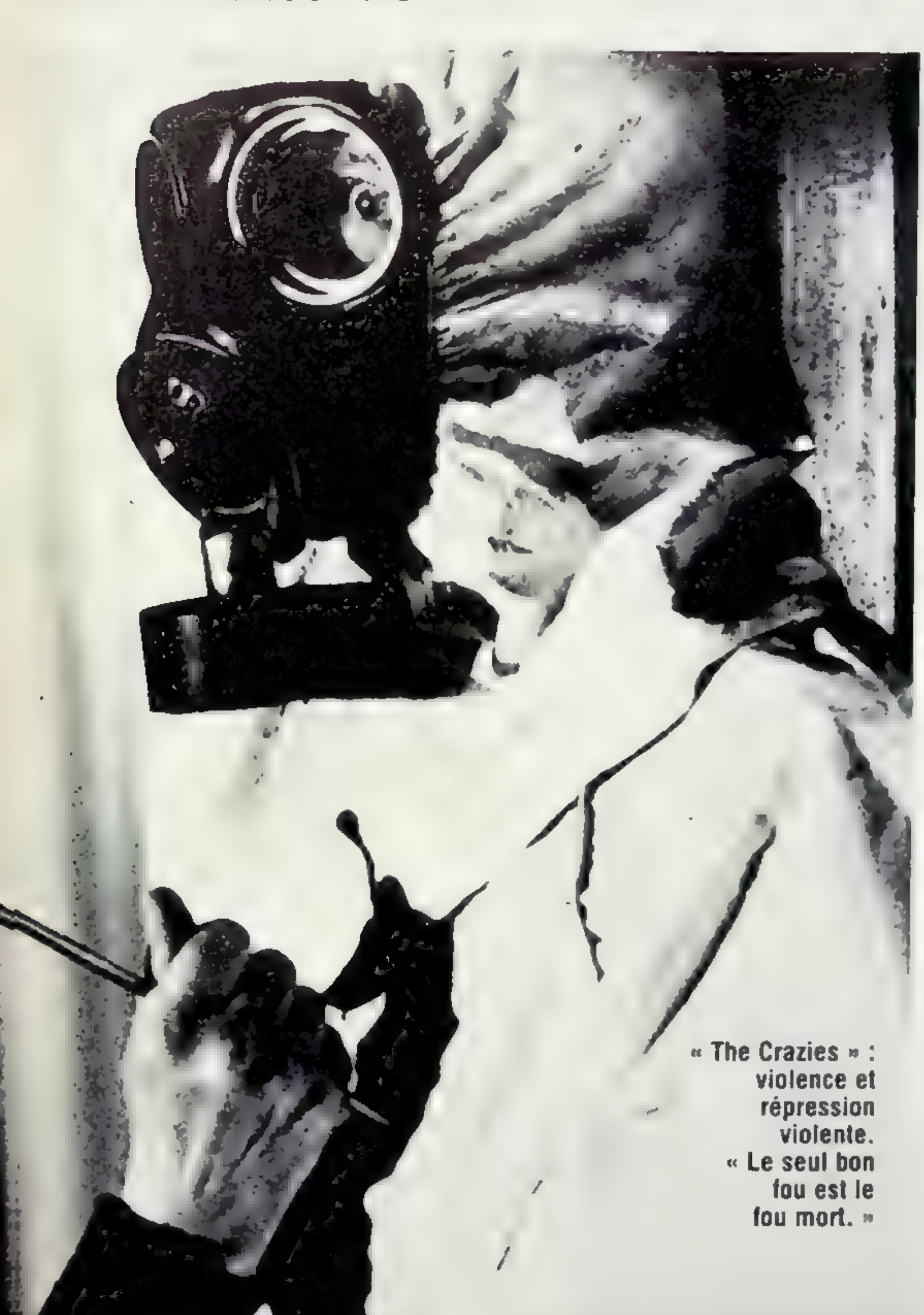
L'action se passe dans un hôtel luxueux où travaille comme électricien le triste héros de l'histoire. Il tue de blondes clientes solitaires à grands coups de couteau, et collectionne leurs cadavres embaumés dans un grenier de lui seul connu.

L'intérêt de la duovision se manifeste dans certaines scènes : lorsque par exemple l'assassin poursuit l'une de ses victimes à travers sa chambre, tandis que sur l'autre moitié de l'écran le détective alerté accourt à grandes enjambées; ou bien lorsqu'un personnage (madame Karadyne) évoque son passé qui s'inscrit en parallèle, ce qui révèle qu'elle ment : « Mon mari est mort d'une crise cardiaque » dit-elle à gauche de l'écran, tandis qu'à droite nous la voyons lui fracasser le crâne. →

→

Mais ce procédé ne se justifie pas continuellement, d'où la lassitude qu'il finit par engendrer (sans parler de la fatigue visuelle). Pourquoi, par exemple, lorsque deux personnages dialoguent face à face, les montrer face au public chacun d'un côté de l'image? Inutile, et de plus, inexact par rapport à la position desdits personnages. Par contre, lorsqu'il s'agit de personnages se téléphonant, le procédé est plus utile, mais il y a longtemps que le cinéma l'a découvert (et pratiqué notamment avec humour dans le fameux *Confidences sur l'oreiller*).
Le dénouement, où les deux policiers découvrent le grenier aux cadavres embaumés et où le tueur a entraîné sa dernière victime, se termine par la chute de l'assassin dans le vide : il s'empale sur la grille qui borde l'hôtel; et cela nous vaut deux gags d'humour noir notables. L'un des policiers affirme à l'autre que le dément ne sautera pas si on l'y défie : sur ce, il défie l'assassin, et à sa stupéfaction... l'assassin saute! Puis, après que l'on ait enlevé le cadavre, des touristes s'empressent de se photographier devant la pointe où s'empala le dément.
Randolph Roberts est un inquiétant tueur à visage angélique, Tiffany Bolling est aussi jolie en fausse blonde qu'en vraie brune, tandis que Scott Brady incarne un policier peu psychologue. Auteur complet puisque producteur, réalisateur et scénariste, Richard Bare continuera-t-il ce cumul ambitieux? Si oui, souhaitons-lui surtout de rechercher un thème moins exploré, plus neuf, et de ne pas abuser des procédés techniques. **P. G.**





« The Crazies » : violence et répression violente. « Le seul bon fou est le fou mort. »

The Crazies

U.S.A., 1971. **Prod. :** *Cambist.* **Pr. :** *A C. Croft.* **Pr. Ass. :** *Margaret Walsh* **Real. :** *George A. Romero.* **Sc. :** *George A. Romero, d'après une histoire de Paul McCollough.* **Ph. :** *S. William Hinzman* **Prod. Man. :** *Bob Rutkowski, Cramer Riblett.* **Mont. :** *George A Romero.* **Mus. :** *Bruce Roberts, Stephen Metz.* **Son :** *Rex Gleeson, John Stoll* **Sup. techn. :** *Vince Survinski.* **Eff. Sp. :** *Regis Survinski.* **Cons. medical :** *Barry J. Rosenbaum, M.D* **Cons. militaire :** *Col Bernard Garret, Ret.* **Inter. :** *Lane Carroll (Judy), W G. McMillan (David), Harold Wayne Jones (Clank), Lloyd Hollar (Colonel Peckem), Richard Liberty (Artie), Lynn Lowry (Kathie), Richard France (Dr. Watts), Harry Spillman (Major Ryder), Robert Karlowsky (Sheriff), Ned Schmidtke (Sgt. Tregesser)* **Dist. :** *Laurel Libra (U S.A.)* **Duree :** *103'. Couleur*

Le second film de Romero reprend en les amplifiant les données fondamentales de *La Nuit des Morts-vivants* : transformation dangereuse + réaction de défense = morale idéologique assénée sans douceur.

Là les morts fraîchement enterrés revenaient à la vie sous l'effet de radiations mystérieuses et mangeaient de la chair humaine; ici c'est un virus provenant d'expériences militaires pour la guerre du Vietnam (le film a été réalisé en 1971) qui contamine toute une contrée, rendant folles furieuses les personnes atteintes, lesquelles se transforment aussitôt en meurtrières; dans les deux films, on suit un petit groupe d'individus sains sur qui se concentre l'action (plus qu'ils ne la révèlent), ici dans l'immobilité (ils sont assiégés dans une maison), là dans la mobilité (ils cherchent à fuir le périmètre conta-

→

→

miné); enfin interviennent les forces de l'ordre, de la normalisation : ici des milices (ressenties comme fascistes par leur accoutrement), là l'armée (ressentie comme des envahisseurs extérieurs, à la limite non-humains, à cause de leur tenue étanche).

Les fins sont également parallèles : dans les deux cas les survivants du groupe sont abattus par l'ordre, qui tire (et avec quel plaisir) avant de discuter.

Le discours de Romero est donc un discours sur la normalité, et sur la répression. Qu'il ait choisi le mode du fantastique et de la S-F (mais *La Nuit*, par son « explication » pseudo-scientifique peut être considérée comme S-F, et *Crazies*, par son absence de données spéculatives, pouvant passer pour de la politique-fiction) pour le faire passer (ou bien le message viendrait-il « en plus » sur une thématique de suspense ou d'horreur?), contribue certes à brouiller les cartes, à déranger les habitués du film fantastique...

Il faut dire aussi que le réalisateur y met du sien. La surenchère dans les effets horrifiques de *La Nuit* faisait paraître comme incongru l'engagement de la dernière séquence (rappelons que le dernier survivant de la maison assiégée, et que les miliciens abattent, est un Noir), que rien dans le corpus de l'œuvre ne préparait : beaucoup ont remarqué l'absence peu logique d'injures racistes dans la bouche de l'Américain réactionnaire... Dans *The Crazies*, le schéma et les intentions sont plus clairs, mais sans doute aussi, à première vue du moins, plus lourdement marqués : le film n'est qu'une longue série de poursuites, de bagarres, de meurtres, que beaucoup ont trouvé répétitive et sans grand intérêt. Mais c'est que le discours sur la normalité et la répression est lui-même répétitif : dès lors qu'on s'est engagé sur la voie de la répression, il faut aller jusqu'au bout — jusqu'à la « solution finale » : le seul bon fou est le fou mort, pourrait-on dire.

Et la force du second film de Romero est justement dans cette accumulation maniaque de scènes de violences toutes semblables, cette horreur répétitive qui perd son coefficient d'horreur à force de répétition — et n'en est au second degré que plus horrifiante : dans les camps de concentration aussi, la répression était continue et sans originalité.

Romero a su remarquablement mettre en scène cette violence de l'ordre : les soldats sont habillés de scaphandres blancs et portent des masques à gaz qui rendent pratiquement inaudible le son de leurs voix. Ce sont bien des Martiens, qui effraient plus encore que le mal qu'ils sont supposés combattre. Plusieurs séquences les montrent usant d'une brutalité gratuite et consciente envers les populations non touchées : matraquage, bris d'objets et vols dans les maisons fouillées. C'est le cycle infernal en marche, de la violence combattue par une violence plus grande encore. Et que combattent-ils, ces Martiens? Rien d'autre qu'eux-mêmes (ou en tout cas une de leurs émanations), puisque le virus-qui-rend-fou est une création de l'armée, boucle bouclée.

La dernière séquence (dernier parallèle avec *La Nuit*), voit un Noir, sans uniforme, quitter le périmètre condamné (par ruse), un ironique sourire aux lèvres, mais avec la solution pour combattre l'épidémie. Les Noirs ne se laissent plus abattre désormais, ils peuvent même nous sauver — mais ils sont bien conscients de l'ironie profonde de la situation.

The Crazies (qu'on aurait pu traduire par « Le Jour des fous », comme un roman d'Edmund Cooper) précise les options de Romero sur les liens entre capitalisme et violence, technologie et catastrophe. On attend son troisième film...

J.-P. A.







GOJIRA TAI HEDORA (GODZILLA VS. THE SMOG MONSTER)

Japon, 1972. **Prod. :** *Toho.* **Pr. :** *Tomoyuki Tanaka* **Réal. :** *Yoshimitsu Banno.* **Sc. :** *Kaoru Mabuchi, Y. Banno.* **Ph. :** *Yoichi Manoda* **Dir. Art. :** *Yasuyuki Inoue.* **Mus. :** *Riichirô Manabe.* **Eff. Sp. :** *Shokei Nakano* **Inter. :** *Akira Yamauchi, Toshie Kimura, Hiroyuki Kawase, Keiko Mari.* **Dist. :** *Toho (Japon), A.I.P. (U.S.A.).* **Durée :** *87 Tohoscope. Couleur*

Si le film de Yoshimitsu Banno est à mille lieues de constituer une œuvre impérissable, il se situe pourtant à contre-courant de la débacle que subit depuis quelques années la production japonaise de films « à grands monstres ». Pour pouvoir aborder *Godzilla vs. the Smog Monster*, il faut avant tout surmonter l'hilarité et la répulsion (au sens propre) que provoque une multitude de connotations qui, ne s'adressant à un spectateur, ni adulte, ni occidental, risquent de nous aveugler sur les éventuelles qualités d'un tel film.

Malgré un développement didactique suscitant la consternation, le scénario marque une volonté de renouer avec la fonction originelle des grands monstres japonais. Si Godzilla a perdu toute son épaisseur de symbole du péril atomique et est ici utilisé dans sa version sympathique et dérisoirement parodique, Hedora pour sa part, remplit parfaitement son rôle de prophète de la menace écologique. Bien que ses origines nauséabondes lui interdisent l'esthétique de Ghidrah ou la



Godzilla ou le « puéril atomique ».

poésie de Mothra, Hedora, par son efficacité à illustrer le message anti-pollution, se démarque de l'abondant bestiaire nippon, notamment des monstres-gadgets qui (sous-) alimentent les récentes aventures de Godzilla et dont l'accumulation systématique souligne la banalité et la gratuité.

Il est dommage que Yoshimitsu Banno ait sacrifié le rythme de son film à des démonstrations pédagogiques parfois agaçantes et souvent ennuyeuses. De plus, il n'a pas tiré parti de la construction offerte par les métamorphoses de Hedora, métamorphoses qui, toutes proportions gardées et la comparaison s'arrêtant là, annoncent *Phase IV* et *Les Insectes de feu*. Les trois premiers stades de l'évolution de Hedora — d'abord aquatique, puis terrestre et enfin aérien — n'étant pas suffisamment exploités, le film s'enlise dans un combat final dont les rebondissements du genre : « Mort? — Non, blessé seulement! » achèvent de persuader le spectateur du tort qu'il avait eu de conserver un peu d'indulgence pour ce navrant spectacle. Toutefois *Godzilla vs. the Smog Monster* dispose d'un montage étonnant pour une production de cet ordre et d'une application au niveau des trucages que seuls de rares metteurs en scène tel qu'Inoshiro Honda ont exigée jusqu'à présent. **F. G.**

LET'S CARE JESSICA TO DEATH

U.S.A., 1971. **Prod. :** *Jessica Co.* **Pr. :** *Charles B. Moss Jr., William Badalto.* **Real. :** *John Hancock* **Sc. :** *Norman Jonas, Ralph Rose.* **Ph. :** *Bob Baldwin.* **Mont. :** *Murray Solomon, Joe Ryan.* **Mus. :** *Orville Stoeber.* **Mus. électronique :** *Walter Sear* **Dec. :** *Norman Kenneson.* **Inter. :** *Zohra Lampert, Barton Heyman, Kevin O'Connor, Gretchen Corbett (le vampire), Alan Manson, Mariclare Costello* **Dist. :** *Paramount (U.S.A.).* **Durée :** *89'. Couleur. En Belgique : « Faisons mourir de peur Jessica »*

Récemment sortie d'un hôpital psychiatrique, Jessica vient s'installer avec son mari et un ami dans une ferme achetée à proximité d'une petite ville de la Nouvelle-Angleterre. Ils y surprennent Emily, une étrange jeune femme qui a squatterisé la maison, la trouvent sympa- →



La terreur de la folie. Zohra Lampert dans « Let's care Jessica to Death ».

→

thique et lui proposent de rester. Discours à la première personne, ce film met dès l'abord en exergue la terreur qu'a Jessica de retomber dans le non-être de la folie, la terreur que son mari la croie à nouveau folle et se détache d'elle. Elle vit dans un climat de totale insécurité sur le plan affectif et le moindre fait étrange nourrit une angoisse qu'il lui faut cacher, refouler, et qu'elle ne peut donc, en aucun cas, exorciser. Elle se vit ainsi dissociée, non pas personne, mais personnage jouant le jeu de la normalité en dissimulant tout ce qui pourrait paraître a-normal. Elle est « muette comme la tombe ». Et ce n'est certes pas un hasard si elle a suspendu au-dessus du lit conjugal les reproductions qu'elle a faites de pierres tombales. Le lit devient ainsi un lieu morbide où elle consomme la mort de son amour.

Qui est Emily? Comment peut-elle à ce point ressembler au portrait d'Abigail Bishop, morte noyée au début du siècle dans le lac qui jouxte la propriété? Pourquoi les gens de la petite ville, exclusivement du sexe masculin leur témoignent-ils une aussi vive hostilité? Et d'où leur viennent ces *invraisemblables* balafres qui marquent leur cou? Qu'est devenu le cadavre de l'antiquaire, seul être « vivant » qu'ils avaient rencontré jusque-là? Autant de questions que Jessica n'ose ni ne peut poser...

Apparitions-disparitions. Et la charmeuse Emily qui joue avec les deux hommes, exploitant sa force de séduction pour provoquer l'exclusion de Jessica... C'est à devenir fou!

Une nuit, une main féminine assassine la petite taupe que Jessica avait recueillie. Au matin, la jeune femme hurle en découvrant l'animal ensanglanté. Cette taupe était à son image, animal en cage, aveugle au monde extérieur, aspirant à vivre sous la terre. Qui l'a tuée? Elle, dans une phase inconsciente de sa folie, ou Emily? Emily qui tente de l'entraîner vers le lac, lieu horrifique où Jessica a vu flotter le cadavre d'Abigail. Jetée à l'eau de force dans un simulacre de jeu, Jessica est à nouveau confrontée au cadavre, un cadavre agissant auquel elle échappe à grand peine et qui a les traits d'Emily. Abigail-Emily, morte-vivante.

A mi-chemin entre horreur et folie, Jessica découvre son ami mort et, poursuivie, se réfugie dans une barque au milieu du lac. Elle abat à coups de rames son mari fraîchement balafré qui tente de monter dans le canot... Ils sont tous là qui l'attendent sur les berges du lac, les morts-vivants. Il y a renversement : Jessica la folle reste seule normale face aux Autres. Mais l'intrusion de l'a-normal dans la réalité ne peut s'opérer que par rapport à une certaine normalité, celle du plus grand nombre. (Ainsi, le héros de « Je suis une légende » de Richard Matheson, dernier homme au sein d'un monde de vampires, est-il réellement l'a-normal, seul déviant par rapport à une nouvelle norme.) Et Jessica, qu'elle soit dans ses fantasmes ou dans la réalité, ne pourra jamais être autre chose que l'a-normale.

L'interrogation demeure : Ce film nous a-t-il montré l'au-delà dévorant le quotidien ou l'au-delà dévorant du quotidien?

J. W.

Suspiria

Italie, 1976. **Prod. :** *Sedu Spettacoli.* **Pr. :** *Claudio Argento.* **Réal. :** *Dario Argento* **Sc. :** *Dario Argento et Dario Nicoledi.* **Ph. :** *Luciano Tovoli.* **Mont. :** *Franco Fraticelli.* **Mus. :** *« Goblin » avec la collaboration de Dario Argento.* **Cost. :** *Piero Cigoletti.* **Inter. :** *Jessica Harper (Susy), Joan Bennett (Madame Blank), Alida Valli (Madame Tanner), Stefania Casini (Sara), Flavio Bucci, Miguel Bose, Barbara Magnolfi, Eva Axen Giuseppe Transocchi, Jacopo Mariani* **Dist. :** *P.A.C. (Italie), Films Jacques Leitienne (France).* **Durée :** *90'. Technovision Technicolor*

Il était une fois un jeune metteur en scène italien nommé Dario Argento, dont le visage émacié aux longs cheveux noirs évoquait irrésistiblement le Bonaparte au regard d'aigle qu'Albert Dieudonné personnifia magistralement. A l'inverse de la plupart de ceux de sa génération, Argento ne prétend nullement qu'avant lui le cinéma n'existait pas : bien au contraire il admire ses glorieux prédécesseurs, même les plus lointains puisqu'il nous a avoué être surtout marqué par l'expressionnisme germanique des années 20 qui, pour lui, « contient déjà tout ». Et de citer bien sûr Murnau et Fritz Lang en tête de liste.

Sur un plan plus technique, en ce qui concerne la couleur, Argento déclare tout net que ses préférences vont aux bons vieux technicolors hollywoodiens des années 40 (ceux de Nathalie Kalmus), que tant de plumes venimeuses ont raillé (en France notamment) et qui pourtant, revus aujourd'hui, témoignent d'une qualité rarement dépassée depuis.

Nourri à une source si féconde, comment s'étonner que Dario Argento nous offre aujourd'hui une



Secouer le public, avant tout! Stefania Casini dans « Suspiria ».

œuvre à maints points de vue très attachante, après seulement quatre films d'essai du genre policier et un certain *Profondo rosso* sanglant qui sera bientôt projeté sur nos écrans.
Car avec *Suspiria*, son premier film au sujet fantastique (qui aurait — n'en doutons pas — figuré au palmarès s'il avait été présenté en compétition), Argento a surpris et secoué le public.
Il l'a surpris par l'utilisation diaboliquement calculée de décors tourmentés, baroques, digne héritage bien assimilé de l'expressionnisme précité; par une palette de coloris violents ou veloutés, unis ou contrastés, mais constamment fonctionnels; par l'adjonction d'une stéréophonie qui enveloppe savamment le spectateur-auditeur dans la toile d'araignée d'une action à laquelle il participe pleinement, et par une partition musicale furieusement descriptive, créant une atmosphère d'horreur, dont Dario Argento, en homme-orchestre complet, est aussi l'auteur.
Il l'a secoué par la violence et le réalisme de séquences brutales, meurtres sanglants de jeunes filles victimes d'une monstrueuse entité cachée dans un coin secret d'une institution de danse, où l'on n'accède que par un labyrinthe de couloirs aux tentures multicolores, créature-vampire dont les serviteurs fidèles ne sont autres que les professeurs de l'établissement.

→

→

Le script nous attache aux pas de la jeune Suzy (Jessica Harper), de son arrivée par un soir d'orage (où a lieu le premier meurtre horrible) jusqu'à son triomphe sur l'infernale monstruosité à forme humaine (où se déchaînent à nouveau les éléments naturels). Certaines séquences nous envoûtent et nous tiennent longtemps en haleine, notamment celle où le jeune pianiste aveugle, seul la nuit sur une immense place, est égorgé par son fidèle chien-loup rendu soudain fou-furieux par la présence invisible de forces maléfiques que nous entendons indistinctement dans le calme angoissant des ténèbres : un grand moment de pure terreur, où l'image et le son se complètent fort à propos.

L'interprétation rassemble plusieurs jeunes actrices au talent déjà probant, ainsi que deux grandes dames de l'écran envers lesquelles Dario Argento ne tarit pas d'éloges : Alida Valli, de plus en plus sollicitée par le cinéma fantastique, et Joan Bennett, absente des écrans depuis de trop longues années, qui fut l'une des plus jolies actrices de l'Hollywood de la grande époque, qu'Argento admire sans réserves depuis ses créations dans les films de Fritz Lang (*La Femme au portrait*, *La Rue rouge*, *Le Secret derrière la porte*) et qu'il est tout heureux d'avoir pu amener devant les caméras, son charme et son aisance étant demeurés intacts.

Suspiria, qui bat actuellement les records de recettes en Italie, n'a pas usurpé son succès; quant à Dario Argento, nous ne croyons pas nous tromper en écrivant que voilà un monsieur dont on n'a pas fini de parler.

P. G.

Le triomphe de Suzy sur l'infernale monstruosité à forme humaine. Jessica Harper et la « Reine Noire » de « Suspiria ».





Rétrospective

Faith Domergue et un mutant de la planète Métaluna dans « Les Survivants de l'Infini ».

This island earth (Les Survivants de l'Infini)

U.S.A., 1954. **Prod. :** *Universal.* **Pr. :** *William Alland.* **Réal. :** *Joseph Newman, Jack Arnold (non crédité).* **Sc. :** *Franklin Coen, Edward G. O'Callaghan, d'après le roman de Raymond F. Jones.* **Ph. :** *Clifford Stine.* **Dir. Art. :** *Alexander Golitzen, Richard H. Riedel.* **Mont. :** *Virgil Vogel.* **Mus. :** *Herman Stein, dirigée par Joseph Gershenson.* **Maq. :** *Bud Westmore.* **Eff. Sp. :** *C. Stine, Stanley Horsley.* **Inter. :** *Jeff Morrow, Faith Domergue, Rex Reason, Lance Fuller, Russel Johnson, Robert Nichols, Karl Lindt, Douglas Spencer, Regis Barton, Eddie Parker (le mutant).* **Durée :** *86'. Couleur.* **Dist. :** *C.I.C.*

Il y a 22 ans, le jeune savant atomiste Carl Meacham et son assistant recevaient en leur laboratoire →



→
les pièces détachées d'un mystérieux appareil : l'Interocitor qui, une fois remonté, leur permettait d'entrer en contact avec Exeter, personnage au front bizarrement surélevé. Celui-ci proposait à Meacham de se joindre à une association secrète de savants « œuvrant pour la paix du monde ». Un avion-robot entièrement automatisé enlevait Meacham qui se retrouvait bientôt dans une somptueuse demeure isolée équipée de laboratoires souterrains. Parmi les scientifiques de l'organisation, Meacham retrouvait une de ses anciennes compagnes d'université, Ruth Adams. Les objectifs d'Exeter s'avéraient bientôt beaucoup moins pacifiques que les apparences pouvaient le laisser supposer : Ruth et Carl, tentant de s'enfuir, étaient « kidnappés » par une gigantesque soucoupe volante. Au cours du prodigieux voyage interstellaire dans lequel les deux savants se trouvaient alors entraînés, Exeter avouait son origine extra-terrestre, et les buts véritables poursuivis par lui et ses semblables : en guerre avec un astre dissident, le Zahgon, les habitants de Métaluna (la planète d'origine d'Exeter) recherchaient de nouvelles sources d'énergie atomique.


Après avoir affronté le mutant les « Survivants de l'Infini » regagnent la Terre.

Mais lorsque l'astronef d'Exeter atteignait Métaluna, la planète maudite, bombardée sans répit par les météorites téléguidées du Zahgon, était sur le point d'être anéantie. Après une ultime entrevue avec le Monitor, chef suprême de Métaluna, Exeter, Ruth et Carl rejoignaient leur soucoupe in extremis non sans avoir affronté de monstrueux mutants au cerveau apparent, mi-hommes, mi-insectes. Après avoir assisté à l'explosion finale de Métaluna, les trois « survivants de l'infini » regagnaient la Terre. Ruth et Carl retrouvaient enfin leur liberté tandis qu'Exeter se suicidait en précipitant son engin spatial dans la mer...

Les années passant, l'odyssée de Carl et de Ruth est devenue quasi-légendaire. Invisible en France depuis 1963, *Les Survivants de l'infini* est à présent un film mythique, auréolé de mystère et de gloire.

Et voici que l'occasion nous est enfin donnée de visionner le film de Joseph Newman!

Exhumation sublime? Déception sacrilège?

Ni l'une, ni l'autre : la (re)découverte d'un « classique », tout simplement, qui a plutôt bien vieilli, se parant avec les ans d'un charme désuet. Le « sommet » incontesta-

ble d'un style aujourd'hui dépassé, celui des films de science-fiction « Universal » des années 50. Filmphare, témoin d'une époque révolue, et dont il serait stupide de sous-estimer l'importance historique : le premier véritable space-opera de l'histoire du cinéma.
Et quelle belle relique!
Tout y est admirable : le soin apporté à l'élaboration des effets spéciaux, la perfection des maquillages, la folle exubérance des couleurs, et surtout ces merveilleux, ces fabuleux décors (qui n'apparaissent, hélas! que dans la toute dernière partie du film), et qui sont *vraiment* sans équivalent dans toute l'histoire du cinéma de S.-F. Le célébrissime survol de Métaluna reste une de ces séquences d'exception, sublime à vous couper le souffle, qui élève soudain le film — belle bande dessinée surannée — à un niveau supérieur et grandiose, où l'incommensurable désespoir émanant d'une planète à l'agonie s'épanouit enfin, pour un moment trop court...
Les Survivants de l'infini appartient, nous l'avons dit, à une époque révolue. On ne fera sans doute plus jamais de film semblable, et c'est tant mieux : le cinéma de science-fiction a évolué, il le devait, et je souhaite de tout cœur qu'il se transforme encore. Le film de Newman (... et Jack Arnold, d'ailleurs non crédité au générique) n'en reste pas moins une de ces œuvres privilégiées que les années passées dotent d'une saveur, d'un attrait, d'une qualité d'envoûtement supplémentaires. Sa naïveté même le pare d'une poésie sans égale. Peu de films peuvent se targuer d'éloges aussi flatteurs.

T. S.

Et maintenant rendez-vous en mars 1978 pour le 7e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, organisé sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, du Centre National de la Cinématographie, et de la Ville de Paris, aura lieu, pour sa septième année consécutive, à Paris, en mars 1978.
Le Festival présentera une vingtaine de longs métrages inédits en compétition, une rétropespective, une série informative, et des courts-métrages de différents pays.
La souscription aux abonnements sera ouverte dès le mois de janvier. Les futurs participants peuvent déjà s'inscrire, ils recevront les informations nécessaires. Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.

VIIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction
Siège : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly-sur-Seine, France (tél. : 624-04-71).

HORRORSCOPE

films en projet

États-Unis

Deathsport 2020
Réal. : Charles Griffith « New World Pictures »
Annoncée depuis un an mais plusieurs fois retardée, voici la suite de *La Course à la Mort de l'An 2000*, qui connut un très vif succès dans le monde entier.

The Kids
« Raymond Homer Prod. »
Ce film à suspense psychologique dévoile la vie quotidienne d'une famille dépourvue de tout code moral.

Okavango
« Raymond Homer Prod. »
« Un groupe d'hommes subit l'attaque de crocodiles devenus fous. » Tourné en Afrique du Sud par le producteur americain Raymond Homer, le film disposera d'un budget de $ 4 000 000.

Phibes Resurrectus
« New World Pictures ». Avec Vincent Price, Roddy McDowall
Longtemps annoncé mais jamais réalisé, voici peut-être le troisième volet très attendu des aventures du Dr. Phibes. Produit par Roger Corman, ce film nous permettrait de retrouver Vincent Price, absent depuis trop longtemps des « écrans fantastiques ».

The Man who could work miracles
« Paramount »
Déjà annoncé en avril 1975, ce projet de la Paramount, produit par Roger Lewis, sera un remake du film de 1936 d'Alexandre Korda, adapté du roman de H.G. Wells.

Grande-Bretagne

Hound of the Baskerville
Réal. : Paul Morrissey. Avec Peter Cook (Sherlock Holmes) Dudley Moore (Dr. Watson)
Dernière en date des nombreuses adaptations du célèbre roman de Conan Doyle, traitée cette fois sur le mode parodique.

Canada

La firme canadienne Ambassador a obtenu les droits du film produit par Val Lewton en 1943, *Cat People*, dont elle prépare actuellement un remake.

Thaïlande

Look Khoi King-Kong
Réal. : Dokdin Kanyaman. Scénario : Lakka Kanyakul. Avec Sombat Metanee, Mayura Tanabut, Comcha Chartvilai, Choomphorn Tepitak, Dodkin Kanyaman
Après Hong-Kong, l'Italie, la Corée et l'Angleterre, la Thaïlande subit le phénomène King-Kong déclenché par Dino de Laurentiis.

en production

États-Unis

The Last Dinosaur
Réal. : Alex Grasshoff et Tom Kotani « Rankin/Bass Prod. » Scénario : William Overgard. Avec : Richard Boone, Joan Van Ark, Steven Keats, Luther Rackley (Eastmancolor)
« L'homme le plus riche du monde a tout à sa disposition puissance, célébrité, femmes... jusqu'au jour où il décide de partir à la recherche du dernier « monde perdu » et du dernier dinosaure... »

M.C. & The Legend of forever snow
Réal. : Joe Camp « Mulberry Square ». Scénario : Dick Baker
« Un écrivain américain, accompagné de sa fille et de son chat, fait des recherches sur des phénomènes mystérieux dans un château bavarois. Le chat possède des pouvoirs surnaturels. » Après s'être intéressé aux chiens dans *Benji* et sa suite, Joe Camp se penche sur l'univers des chats.

Magic
Réal. : Richard Attenborough « Joseph Levine Presents Inc. ». Scénario : William Goldman
« Gorky Whiters, un jeune magicien très naïf sur la route de la gloire, est-il un tueur psychopathe? » Joseph E. Levine a acheté $ 1 000 000 les droits de ce roman de William Goldman (« Marathon Man »).

The Manitou
Réal. : William Girdler « William Girdler Films ». Scénario : William Girdler et Jon Cedar, d'après le roman de Graham Masterton. Avec : Michael Ansara
« Un sorcier indien revient à la vie afin de venger son peuple des massacres commis jadis par les premiers colons américains. »

Coma
Réal. : Michael Crichton « M.G.M. ». Scénario : Michael Crichton, d'après un roman de Robin Cook
Le nouveau film de l'auteur de *Westworld*, est une histoire d'épouvante située dans le cadre d'un grand hôpital américain.

Telefon
Réal. : Don Siegel « M.G.M. ». Scénario : Peter Hyams et Stirling Siliphant, d'après le roman de Walter Wager. Avec : Charles Bronson, Lee Remick, Tyne Daly, Alan Badel, Donald Pleasence.
« Nul n'est plus à l'abri quand retentit la sonnerie du téléphone... » Le nouveau « thriller » de Don Siegel.

Yeti
« Dino de Laurentiis ». Scénario : David Goodman
Dino de Laurentiis a annoncé qu'il se consacrerait désormais principalement à la production de films de « grands monstres ». Après King-Kong, voici le Yeti (en attendant peut-être *Dune* de A. Jodorowski, dont on dit qu'il a acheté les droits après l'échec de la production française).

Grande-Bretagne

Aladin and the Giant
« Herman Cohen Productions ». Scénario : Robert Conway. (Spectamation - Technicolor.)
Premier film de merveilleux du producteur spécialisé dans les films d'horreurs sanglants : Herman Cohen (*Crime au Musée des Horreurs*). De nouveaux procédés d'animation seront utilisés pour cette superproduction anglaise.

The French Villa
« Associated General Films/ Martin Starger Production » Scénario : Richard Matheson.
Une étrange histoire d'amour et de mort, et le retour du génial écrivain-scénariste Richard Matheson.

Italie

Yeti
Réal. : Frank Kramer « Stefano Film ».
Tournée dans le nord du

Canada, cette nouvelle version nous montre le monstre de l'Himalaya se libérer des glaces où il était prisonnier et semer la panique parmi les populations

Suède

The Flying Dragon

Réal. : Calvin Floyd « Aspekt Film Ab »

D'après une histoire fantastique de Sheridan le Fanu, le nouveau film de Calvin Floyd *(Victor Frankenstein)* sera tourné en Allemagne et en Irlande

Canada

Sherlock Holmes and Saucy Jack

Réal. : Bob Clark « Ambassador Films/Sands Films ». Scénario : John Hopkins.

Réunis une première fois à l'écran en 1965 par James Hill, Sherlock Holmes et Jack l'Eventreur se retrouvent dans ce nouveau film du realisateur canadien Bob Clark *(Children shouldn't play with dead things, Le Mort-vivant)*. Holmes et Watson se trouvent mêlés à une sombre histoire de corruption dont le scandale rejaillit sur le trône d'Angleterre.

en tournage

États-Unis

The Alchemist

« T.N.T. Production ». Scénario d'après les livre de Les Whitten.

Un budget très important — $ 3 000 000 — a été investi pour ce film érotique de satanisme se déroulant à Washington.

End of the World

Réal. : John Hayes « Charles Band Productions » Scénario : Frank Ray Perilli

Après avoir produit *Mansion of the Doomed* et *Crash*, Charles Band a demandé a John Hayes de diriger ce film de S-F qui se tourne à Los Angeles, d'après un scénario de Ray Perilli

Lord of the Rings

Real. : Ralph Bakshi « Fantasy Films/Ralph Bakshi Prod. » Scénario : Chris Conkling, d'apres les romans de J. Tolkien. Animation

D'après le roman d'heroic-fantasy de J.R.R. Tolkien, « Le Seigneur des Anneaux », le nouveau long metrage d'animation de l'auteur des *Sorciers de la Guerre*

The Omen Part II

« Harvey Bernhard Production/20th Century Fox ». Scenario : William Norton, Sr.

Damien, le jeune héros de *La Malédiction*, revient. Agé de dix ans, il entreprend l'élaboration de son regne de terreur sur la terre

Return from Witch Mountain

Réal. : John Hough « Walt Disney Prod. ». Scénario : Malcolm Marmorstein. Avec : Bette Davis, Kim Richards, Ike Eisenmann

John Hough reprend pour les studios Disney la suite des aventures des deux jeunes extra-terrestres aux étonnants pouvoirs de *La Montagne ensorcelée*.

Star Trek

Réal. : Phil Kaufman « Paramount Pictures ». Scénario Alan Scott, Chris Bryant. Avec : William Shatner, Leonard Nimoy

Le producteur, Gene Roddenberry, reprend pour ce film les principaux acteurs de sa célèbre série télévisée qui connut un immense succès dans le monde entier (sauf en France, où elle ne fut jamais distribuée, bien qu'une version française ait été faite à l'époque pour le Canada)

Superman

Real. : Guy Hamilton « Film Trust S.A. ». Scénario : Robert Benton, David Newman, Leslie Newman, d'après un scénario original de Mario Puzo, inspiré de la célèbre bande dessinée Avec : Marlon Brando, Gene Hackman

Un budget de $ 25 000 000, deux ans de préparation, trente semaines de tournage. Realisée en Angleterre, cette superproduction de Alexander et Ilya Salkind *(Les Trois Mousquetaires)* sera distribuée en deux parties. Bien que le film soit basé sur le célebre comic-strip, les auteurs veulent en faire un drame d'une intensité « surhumaine ».

- Egalement en tournage : *The Wolf Woman* « Dimension Pictures », avec Annik Borel et Frederick Stafford

Australie

The Last Wave

Réal. : Peter Weir. Avec Richard Chamberlain, Olivia Hamnet.

« Une vague de fond menace la ville de Sydney. » La photo de ce thriller psychologique est signée Russel Boyd. Celui-ci avait obtenu en Angleterre une Academy Award pour le précédent film de Peter Weir, *Pique-Nique à Hanging Rock*.

Allemagne

Croc

« Cinema 77/Warner Bros ». Scénario : Robert Hopkins.

Tourné en Thaïlande, ce film conte les méfaits d'un crocodile géant terrorisant une population.

films terminés

États-Unis

Assault on Paradise

Réal. : Richard Compton « Sunset Prod/Best Int. ». Scénario : John C. Broderick, Richard Compton, Ron Silkovsky. Avec : Oliver Reed, Deborah Raffin, Stuart Whitman, Jim Mitchum, John Ireland.

« Violences et affrontements sur une ile isolée. »

Blue Sunshine

Réal. : Jeff Lieberman « Lansbury/Beruh Production ». Scénario : Jeff Lieberman Avec : Zalman King, Deborah Winters, Mark Goddard, Robert Walden.

Le nouveau film d'horreur des producteurs et du réalisateur de *La Nuit des vers géants*.

Close encounters of the Third Kind

Réal. : Steven Spielberg « Columbia ». Scénario : Steven Spielberg. Avec : Richard Dreyfuss, François Truffaut. Effets spéciaux : Douglas Trumbull.

« Regardez le ciel. Nous ne sommes pas seuls. » Apres avoir dévoilé l'horreur cachée dans la mer, Steven Spielberg lève les yeux vers le ciel avec angoisse et perce le secret des O.V.N.I. Un budget de $ 16 000 000 et des effets spéciaux de Douglas Trumbull *(Silent Running)*, pour le film le plus attendu de l'année.

Kingdom of the Spiders

Réal. : John Cardos « Arachnid

→

HORRORSCOPE

→
Prod /Dimension Pictures release ». Scénario : Alan Callou, Jeffrey M. Sneller, Stephen Lodge. Avec : Jim Mitchum, Tiffany Bolling, William Shatner, Woody Strode
Une nouvelle fois, les araignées monstrueuses connaissent les faveurs du grand écran

Exorcist II : The Heretic
Réal. : John Boorman « Warner Bros ». Avec : Linda Blair, Richard Burton, Max Von Sydow
Cette suite de *L'Exorciste* nous permet de retrouver le personnage de Regan (l'enfant-possédée, à nouveau interprétée par Linda Blair), devenu une adolescente de 18 ans, toujours aux prises avec le Démon

The Sorcerer
Réal : William Friedkin « C.I.C. ». Scénario : Walon Green. Avec : Roy Scheider, Bruno Cremer, Francisco Rabal, Ramon Bieri
Le nouveau film de suspense de l'auteur de *L'Exorciste*

The Worm-Eaters
Réal. : Herb Robins « C.G Prod /Gemini Films release » Scénario : Herb Robins. Avec Herb Robins, Lindsay Armstrong-Black, Bob Garrison, David McGrath
Des milliers de vers ont été utilisés pour cette production et forment le déjeuner des protagonistes de cette comédie d'horreur

Grande-Bretagne

The Cat and the Canary
Réal. : Radley Metzger « A Grenadier Films Ltd/Audubon Films, Inc. Production ». Scenario : Jake Barnes, d'après la pièce de John Willard. Avec : Honor Blackman, Michael Callan, Edward Fox, Carol Lynley, Peter McEnery
Nouvelle adaptation cinématographique de la pièce de John Willard, créée en 1922, qui fut ensuite filmée à l'époque du muet par Paul Leni. La première version sonore fut celle d'Universal, en 1930, sous le titre *The Cat Creeps*. « Un tueur masqué essaye d'éliminer une héritière »

The Horrific Movie-House Massacre
Réal. : Mark Forstater « A Mark Forstater Production » Scenario Michel Parry Michael Hastings Avec : Harry Davenport
Cette comédie d'épouvante est réalisée en hommage à Vincent Price par Mark Forstater, le producteur de *Monty Python, Sacré Graal*

Canada

The Uncanny
Réal. : Denis Heroux « Cinevideo/Tor Productions ». Avec Peter Cushing, Samantha Eggar, Ray Milland, Donald Pleasence, Alexandra Stewart
Thriller d'épouvante, co-produit par Milton Subotsky, l'ex-directeur d'Amicus. Le film a été tourné en Angleterre et au Canada

Panic
Réal : Jean-Claude Lord « A Pierre David/René Malo Production »
« L'eau d'une grande ville américaine a été empoisonnée. Qui est responsable de ce geste criminel? Comment arrêter ce fléau?... Pendant ce temps, c'est la panique pour 3 000 000 d'habitants. »

sortis à l'étranger

États-Unis

Audrey Rose
Réal. : Robert Wise « United Artists ». Scénario : Frank de Felitta, d'après son roman Avec . Marsha Mason, Anthony Hopkins, John Beck, Susan Swift, Norman Lloyd. (Color by DeLuxe.)
« Un couple assiste, impuissant, à l'étrange comportement de leur petite fille Un mystérieux inconnu a une influence maléfique sur l'enfant. » Cette histoire de réincarnation marque le retour de Robert Wise au fantastique

Beauty and the Beast
« Palm Films Production » Scénario : Sherman Yellen Avec : George C Scott, Trish van Devere, Bernard Lee, Virginia McKenna
Nouvelle version de « La Belle et la Bête »

Communion
Réal. : Alfred Soles « Harristown Funding Ltd ». Scénario : Rosemary Ritvo, Chuck Hall. Avec : Linda Miller, Milfred Clinton, Paula Sheppard, Niles McMaster. (Technicolor.)
Ce baroque thriller d'épouvante a obtenu le Grand Prix du récent festival américain des Virgin Island.

Day of the Animals
Réal. : William Girdler « Film Ventures International ». Scénario : William Norton. Avec : Christopher George, Leslie Nielsen, Linda Day George, Ruth Roman, (Color by DeLuxe.)
« Pendant des siècles, l'homme les a chassés par besoin, sport ou amusement, jusqu'au jour où les rôles s'inversèrent : les animaux prennent aujourd'hui leur revanche! » D'après un scénario de William Norton, le film bénéficie d'une musique de Lalo Schifrin.

Demon Seed
Réal. : Donald Cammell « M.G.M. », scénariste : Robert Jaffe, Roger O. Hirson, d'après le roman de Dean R. Koontz.



Julie Christie prisonnière du computer de « Demon Seed ».



L'homme-lion.

L'homme-tigre.



L'homme-ours.



L'homme-hyène.



L'homme-sanglier.



Burt Lancaster, le Dr Moreau.

The Island of Dr. Moreau
Réal. : Don Taylor « A Sandy Howard/Skip Steloff Production ». Scénario : John Herman Shaner et Al Ramrus, d'après le roman de H.G. Wells. Avec Burt Lancaster, Michael York, Nigel Davenport, Barbara Carrera, Richard Basehart
Sandy Howard, producteur de nombreux films fantastiques (*La Pluie du Diable, Embryo...*) a choisi le cadre enchanteur de Saint-Croix, dans les Virgin Islands, pour cette nouvelle version du fabuleux roman de H.G. Wells (coût : $ 2 000 000). John Chambers, responsable des maquillages de *La Planète des singes* et de *Sssnake*, a créé les visages des victimes mi-hommes, mi-bêtes, du Dr Moreau



La révolte des hommes-animaux.

Avec : Julie Christie, Fritz Weaver, Gerrit Graham, Robert Vaughn, Berry Kroeger (Metrocolor). « Une jeune femme est dominée par un « computer » perfectionné qui, par elle, tente de s'assurer une descendance humaine. » D'après le célèbre roman de Dan Koontz, l'un des films de S-F les plus attendus de l'année

Dogs
Réal. : Burt Brinckerhoff « A Mar Vista Productions ». Scénario : O'Brien Tomalin. Avec : David McCallum, George Wyner, Eric Server, Sandra McCabe.



« Dracula's Dog » : Zoltan.

« Des chiens, subitement devenus fous, attaquent une communauté isolée du sud de la Californie. »

Dracula's Dog
Ex. : « Zoltan ». Réal. : Albert Band « Vic Cinema Productions ». Scénario : Frank Ray Perilli. Avec : Michael Pataki, Reggie Nalder, Jan Shutan Jose Ferrer
« A la suite d'une explosion militaire, le tombeau de la famille Dracula se trouve déterré. Il en sort un homme, Veidt Smith, et un énorme chien, Zoltan. Tous deux furent autrefois les esclaves des maléfices du Comte Dracula. Ils vont devoir chercher un nouveau maître... »

The Empire of the Ants
Réal. : Bert I. Gordon « A.I.P. ». Scénario : Bert I. Gordon. Avec : Joan Collins, John David Carson, Jacqueline Scott, Robert Lansing
Après *Food of the Gods*, le dernier film du réalisateur, scénariste, producteur et spécialiste en effets spéciaux, Bert I. Gordon, cette fois aux prises avec des fourmis monstrueuses.

False Face
Réal. : John Grissmer « A.P.J. Productions Film ». Scénario :

→

HORRORSCOPE

→
John Grissmer, d'après une histoire originale de Joseph Weintraub. Avec : Robert Lansing, Judith Chapman, Arlen Dean Snyder (Color by Movielab.)
« Un chirurgien se livre à d'étranges opérations de chirurgie esthétique sur les visages. »

Ruby
Réal. : Curtis Harrington « Steve Krantz Prod. ». Avec : Piper Laurie, Stuart Whitman, Len Lesser.
Curtis Harrington, un des spécialistes du film fantastique *(Qui a tué Tante Roo?, Le Diable à trois...)* met en scène, par le biais de ce thriller, des phénomènes surnaturels.

The Sentinel
Réal. : Michael Winner « Universal Pictures ». Scénario : Jeffrey Konvitz, Michael Winner, d'après le roman de Jeffrey Konvitz. Avec : John Carradine, Chris Sarandon, Cristina Raines, Martin Balsam, Jose Ferrer, Ava Gardner, Arthur Kennedy, Burgess Meredith, Eli Wallach (Technicolor.)
« La Sentinelle, étrange gardien du passage entre notre monde et l'enfer, déclenche dans l'appartement d'un modèle newyorkais un terrible duel entre le Bien et le Mal. » Reprenant un projet de Don Siegel, Michael Winner a fait du roman de Jeffrey Konvitz un film aux effets terrifiants.



« The Sentinel » : un terrible duel...

Star Wars
Réal. : George Lucas « 20th Century Fox/Lucas Film Prod. ». Scénario : George Lucas. Avec : Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness (Panavision, Technicolor. Son stéréophonique.)
George Lucas *(T.H.X. 1138)* nous entraîne dans une lointaine galaxie, à des années-lumière de la Terre, pour nous conter une romantique aventure spatiale concernant une guerre civile intergalactique et la confrontation entre les forces obscures d'un diabolique empire spatial.

Survival Run
Ex : « Damnation Alley ». Réal. : Jack Smight « A Lan

« Sinbad » : le Minotaure.



Sinbad and the Eye of the Tiger
G.-G./U.S.A. Réal. : Sam Wanamaker « Charles H. Schneer/Devon Co ». Scénario : Beverly Cross. Avec : Patrick Wayne, Jane Seymour, Taryn Power, Nadim Sawalha.
Ray Harryhausen nous emporte une nouvelle fois dans le monde du merveilleux cinématographique, avec son héros favori, Sinbad, qui, entraîné au bout du monde, dans les glaces du pôle Nord, affrontera un univers hallucinant et magique.

« Sinbad » : le Morse géant.





« Star Wars » : les guerriers du Futur.



« Sinbad » :
le géant du Pôle Nord.

ders Robert Zeitman Production/20th Century Fox ». Scénario : Alan Sharp, Lukas Heller, d'après le roman de Roger Zelazny. Avec : Jan-Michael Vincent, George Peppard, Dominique Sanda, Paul Winfield (Panavision. Color by DeLuxe. In sound 360°.)

« Les cinq survivants d'un désastre nucléaire explorent une terre en mutation et luttent contre une nature devenue folle. » Ce film, de l'auteur du superbe *Frankenstein : the True Story*, exploite notamment un nouveau procédé stéréophonique.

Grande-Bretagne

Jabberwocky
Réal. : Terry Gilliam « Umbrella Entertainment Productions ». Scénario : Terry Gilliam, Charles Alverson, basé sur le poème de Lewis Carroll. Avec : Michael Palin, Max Wall, Deborah Fallender, John Le Mesurier, Annette Badland (Technicolor.)

« Une communauté vit dans la crainte d'un dragon qui la terrorise. » Cette farce médiévale est réalisée par une partie de l'équipe des Monty Python.

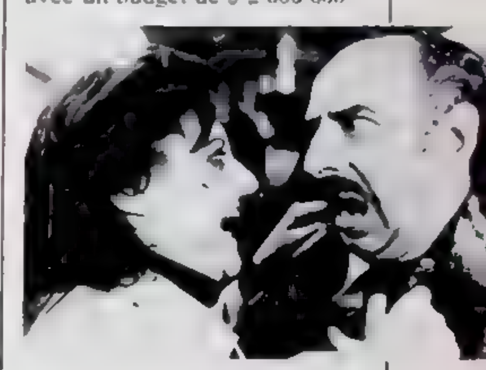
People that Time Forgot
Réal. : Kevin Connor « Amicus ». Avec : Doug McClure, Pat Wayne, Sara Douglas, Dana Gillespie.

Troisième aventure produite par l'Amicus et utilisant l'univers de E.R. Burroughs dans des films médiocrement réalisés par Kevin Connor (*Le 6e Continent, Centre Terre 7e Continent*).

Canada

Alien Encounter
Réal. : Ed Hunt « Hal Roach Studios ». Scénario : Ed Hunt. Avec : Robert Vaughn, Christopher Lee, Daniel Pilon, Helen Shaver.

« Deux objets volants non identifiés survolent la Terre. L'un est pacifique, l'autre, hostile envers la race humaine, lance un rayon destructeur sur la Maison Blanche, New York, Toronto, Rome et Paris. » Cette production des studios Hal Roach a été tournée à Toronto avec un budget de $ 2 000 000.



« Rabid » :
panique dans la cité.

Rabid
Réal. : David Cronenberg « Cinepix ». Scénario : David Cronenberg. Avec : Marilyn Chambers, Joe Silver, Howard Ryshpan, Frank Moore.

« Victime d'un accident de moto, Rose (Marilyn Chambers) doit subir une opération de l'abdomen particulièrement délicate, et le médecin-chef local décide alors d'utiliser de nouveaux procédés, encore expérimentaux. A la suite de cette opération, Rose ne pourra se nourrir que de... sang humain! Ses victimes se transforment en déments, qui, à leur tour, attaquent et contaminent les pensionnaires de l'hôpital. Finalement, l'épouvante et la terreur se répandront sur toute la cité. »





La naissance d'un mythe

« I have been asked many times : What is the best « horror » film you have made? I would say, without a doubt, the original Frankenstein *»*
Boris Karloff, *Films and Filmings*, novembre 1957

LE 18 avril 1931, « Hollywood Filmograph » annonçait le prochain tournage de *Frankenstein* dans les studios de la Universal. Bela Lugosi, vedette de *Dracula* qui depuis sa sortie en janvier fracassait les records du box-office, devait incarner le Monstre sorti de l'imagination de Mary W. Shelley. Edward Van Sloan, transfuge du même film, tiendrait le rôle du Dr. Waldman, ami et conseiller de Frankenstein.
Cette première version parlante, de même que *Dracula*, ne s'inspirerait que de façon lointaine du roman original. Universal venait d'acquérir tout récemment (le 8 avril) les droits d'adaptation de la pièce de Peggy Webling, « Frankenstein : An Adventure in the Macabre »

→

Le Monstre de Frankenstein
surgit enfin de l'antre
de Jack Pierce...

plein gré, le rôle ne lui convenant plus), Bela Lugosi quittait à son tour le plateau de *Frankenstein* et rejoignait Robert Florey... Signalons qu'en étant désigné d'office comme metteur en scène de cette adaptation de la nouvelle d'Edgar Poe, Florey provoquait le remerciement du réalisateur initialement prévu, George Melford, qui avait signé la version espagnole de *Dracula* de Tod Browning, avec Carlos Villarias...
Après le départ de Lugosi, quelques acteurs semblent avoir été testés pour le rôle du Monstre. Parmi eux, John Carradine, qui fut maquillé, tourna un bout d'essai et ne fut pas retenu.
En juillet, James Whale, le meilleur réalisateur de la Universal, qui n'avait pourtant signé que deux films : *Journey's End* et *Waterloo Bridge*, eut la liberté de choisir sa prochaine mise en scène parmi trente sujets proposés. *Frankenstein* était du nombre, déjà précédé de sa légende de film impossible à faire. C'est tout naturellement sur lui que se porta le choix de Whale, qui haïssait la facilité.

Whale - Pierce - Karloff

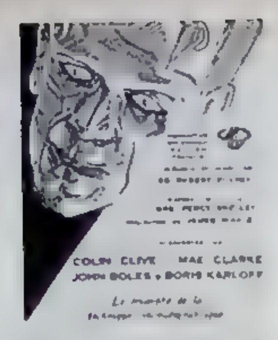
Pour y puiser l'inspiration de *Frankenstein*, Whale se fit projeter *Caligari* et autres chefs-d'œuvre de l'école allemande. Mais il n'en gardera que peu de choses : *Frankenstein* ne ressemblera que très superficiellement aux prototypes du muet : quels que puissent être çà et là les emprunts faits à d'autres œuvres, le film de Whale dépassera toutes ses sources d'inspiration et proposera aux spectateurs de 1931





Frankenstein et Fritz s'approvisionnent aux gibets...





→
la plus hallucinante des expériences.
Whale repoussa la candidature de Leslie Howard, proposa le rôle de Frankenstein à son interprète de *Journey's End*, Colin Clive, celui d'Elizabeth à l'héroïne de *Waterloo Bridge*, Mae Clarke. Edward Van Sloan conserva son rôle, ainsi que Dwight Frye, probablement prévu dès le départ. Restait à découvrir l'interprète de la Créature de Frankenstein : Whale découvrit alors Boris Karloff, acteur depuis 1919 et ayant déjà paru, sans grand succès malgré quelques remarquables interprétations, dans quelque 70 films. Jack Pierce, qui depuis des semaines travaillait sans relâche à sa propre conception du Monstre, fut enthousiasmé par la découverte de Whale et désormais les trois hommes se consacrèrent à l'élaboration difficile d'un maquillage promis à un succès qu'aucun n'osait encore prévoir.
Au début du mois d'août, après quelques dernières retouches, le Monstre de Frankenstein surgit enfin de l'antre de Jack Pierce et fit ses premiers pas titubants devants les caméras. Un bout d'essai, encore un, fut tourné : il provoqua l'enthousiasme, cette fois, de Carl Laemmle, patron de la Universal — et le tournage commença.
Ce fut pour Boris Karloff le début « d'une longue agonie qui dura six semaines ».
Le plateau sur lequel se tournait *Frankenstein* était situé à l'écart, et gardé par un cordon de sécurité interdisant toute visite non autorisée. A quatre heures du matin, Karloff s'asseyait dans le fauteuil de torture, et Jack Pierce et son assistant commençaient le long travail de transformation d'un gentleman anglais en monstre.
A neuf heures débutait le tournage. Pour se rendre de la loge au studio, Karloff devait dissimuler ses traits, ou plutôt ceux de la Créature de Frankenstein, sous un voile épais. Carl Laemmle s'en expliquait par une boutade : « Certaines de nos gentilles petites secrétaires étant enceintes... »
Le tournage avait lieu dans la chaleur torride de l'été californien. Le costume du Monstre comportait plusieurs doublures et rembourrages destinés à donner à l'acteur la silhouette voulue. Les énormes projecteurs braqués sur Karloff faisaient fondre peu à peu le maquillage, nécessitant la présence constante du maquilleur ou de son assistant pour des retouches : paupière décollée, perruque déplacée lors d'une scène violente...
Le soir, alors que s'en allaient les autres comédiens, Karloff devait endurer deux heures abominables, ponctuées de juron et de cris de douleur. Il garda longtemps après le tournage deux plaies au cou, qui finirent par se cicatriser : l'emplacement des boulons indiquant l'origine électrique de la vie animant la Créature...
Laemmle refusait de considérer ces heures de maquillage comme des heures de travail. Karloff, à qui de dures années de privations avaient appris à se battre, tint tête et porta l'affaire devant l'Academy of Motion Picture Arts & Sciences — qui lui donna gain de cause. Ce succès encouragea l'acteur, qui connut par la suite plusieurs démêlés avec la Universal, et qui contribua en juillet 1933 à fonder la Screen Actors Guild, dont il devint membre à vie.

Première et censure

En novembre, la première publique de *Frankenstein* eut lieu à Santa Barbara, Californie. Colin Clive et Mae Clarke étaient parmi les vedettes invitées. Boris Karloff, cet inconnu, n'était pas présent. Sans doute tournait-il quelque nouveau film pour assurer sa subsistance... Quant à Robert Florey, qui venait de réaliser en octobre/novembre *Murders in the Rue Morgue*, son nom ne figurait même plus au générique... Il protesta et finit par obtenir gain de cause, mais les copies destinées aux U.S.A. étant déjà tirées, seules celles réservées à l'Europe mentionnèrent son nom, de même que les affiches. Florey n'eut pas non plus de chance avec son propre film : désireux de prolonger le succès de *Frankenstein* les dirigeants de la Universal tinrent *Murders in the Rue Morgue* en « réserve » plusieurs semaines. Ce laps de temps leur fut suffisant pour s'apercevoir que le film ne leur plaisait pas : le film de Florey fut massacré par un nouveau montage dont l'incohérence détruisait les meilleurs effets...

Revenons à *Frankenstein* : le public fut enthousiasmé mais l'accueil houleux réservé à quelques scènes poussa la Universal à effectuer certains changements : un prologue, avec Edward Van Sloan, mit en garde les spectateurs émotifs; à la conclusion originale (mort de Frankenstein des suites de sa chute du moulin, suivie de la mort du Monstre) un happy-end fut ajouté : un long plan nous montrant le jeune savant rétabli goûtant la douceur des baisers de sa fiancée. Il est possible qu'un autre réalisateur que Whale ait tourné cette scène, d'ailleurs courte et ne parvenant pas à détruire l'impact des images finales du moulin embrasé. Une phrase du Dr. Frankenstein : « Maintenant je sais ce que c'est d'être Dieu » fut supprimée du dialogue, ainsi que les images l'accompagnant (mais quelques copies conserveront intact ce qui était considéré comme un blasphème par les censeurs américains de 1931). Enfin, la plus célèbre et la plus désastreuse des coupures mutila la plus belle scène du film, la noyade de la petite fille. Les spectateurs européens, plus chanceux, verront ces images, du moins lors de la première exploitation du film dans les années 30: les copies actuellement en circulation (pour la France, depuis 1958) correspondent malheureusement au négatif conservé par les chaînes de T.V. américaines.

En décembre, dans sa nouvelle version, le film fut présenté dans quelques villes des Etats-Unis et connut une distribution nationale en 1932. Quelques mois plus tard le monde entier frémissait devant le masque blême de Boris Karloff. Un nouveau mythe venait de naître.



Des expériences ayant pour but de donner la vie à un corps humain fabriqué de toutes pièces...



LE SCÉNARIO

La vie d'un monstre

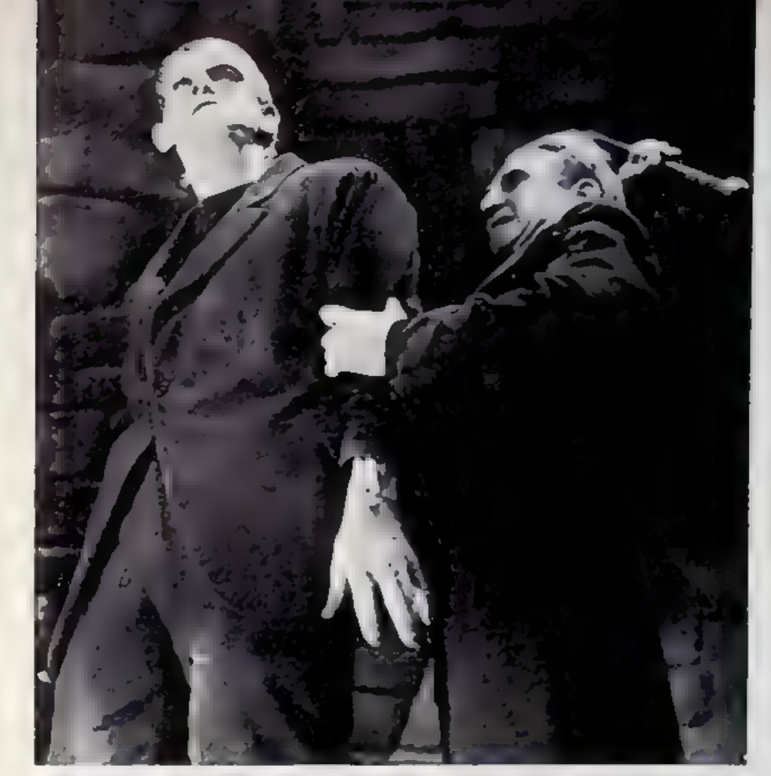
Henry Frankenstein, un jeune savant, s'est retiré dans une tour en ruines aux environs de Goldstadt. Dans le laboratoire qu'il y a installé, il poursuit, avec l'aide du bossu Fritz, des expériences ayant pour but de donner la vie à un corps humain fabriqué de toutes pièces. La nuit, Frankenstein et Fritz hantent les cimetières, pillent les tombes fraîchement ouvertes, s'approvisionnent aux gibets. Fritz vole un cerveau au Medical College de Goldstadt, lorsque le vieux Dr. Waldman a terminé son cours. Mais une erreur fatale lui fait dérober le cerveau d'un assassin.
Elizabeth, la fiancée d'Henry, fait part de ses inquiétudes à Victor Moritz, leur ami commun. Tous deux se rendent chez le Dr. Waldman et le persuadent de les accompagner dans leur tentative de ramener Frankenstein à la raison.
Cette nuit-là, un violent orage se prépare. Dans la tour, le corps monstrueux fabriqué par Frankenstein n'attend plus que les impulsions électriques qui lui donneront la vie. Elizabeth, Victor et Waldman, dont l'arrivée soudaine mécontente Henry, sont introduits dans le laboratoire. Médusés, ils assistent au déchaînement apocalyptique de l'orage provoqué par les appareils de Frankenstein. Sur la table d'opérations, le corps gigantesque commence à bouger...
Au village, où se préparent les noces de Frankenstein, le vieux baron, père d'Henry, mécontent d'être sans nouvelles de son fils, décide lui aussi de se rendre au laboratoire. Victor et Elizabeth tentent en vain de l'en dissuader...
Demeuré avec Frankenstein, Waldman essaie de convaincre le jeune savant de détruire sa créature. Henry s'y refuse. L'être crée par lui, maîtrisant encore à grand-peine son corps d'adulte, ne semble pas dangereux. Frankenstein étudie ses réactions. L'arrivée soudaine de Fritz, porteur d'une torche, affole l'être qui devient violent et est maîtrisé difficilement par les trois hommes.
Enchaînée dans les caves de la tour, la Créature est martyrisée par Fritz... Waldman et Frankenstein, du cabinet de travail de ce dernier, perçoivent des cris d'agonie. Ils arrivent trop tard : la Créature a tué Fritz, dont le corps difforme se balance grotesquement, pendu à une poutre.
Une nouvelle lutte s'engage entre le Monstre et les deux hommes. Waldman parvient à faire à la Créature une piqûre qui l'endort.
Sur ces entrefaites, Victor arrive, annonçant la venue du baron Frankenstein et d'Elizabeth. Le corps du Monstre est dissimulé de justesse. Brisé par ces événements, Frankenstein s'évanouit. Le baron et Elizabeth décident de le transporter au village. Waldman reste sur place, résolu à mettre fin à la vie du Monstre.
Sur la table de dissection, ce dernier se réveille et étrangle Waldman...
Frankenstein, rétabli, voit venir le jour de ses noces. Dans les rues du village, c'est la fête...

Libre!

Le Monstre a pu s'échapper de la tour. Errant dans la campagne, il arrive au bord d'un lac, et rencontre une petite fille, Maria. Maria ne montre nul trouble en présence de la monstrueuse Créature. S'agenouillant tous deux au bord de l'eau, ils s'amusent à y lancer des fleurs et les regarder flotter. Lorsque le Monstre n'a plus de fleurs, il prend délicatement Maria et la jette dans le lac.
Au village, la fête continue. Elizabeth, cependant, ne peut maîtriser son inquiétude. Henry tente de la rassurer. Mais l'arrivée de Victor, annonçant la mort du Dr. Waldman, réduit à néant ses tentatives. Un grognement caractéristique se fait entendre : le Monstre est dans la maison... Henry enferme Elizabeth dans sa chambre. C'est alors que la Créature fait son apparition, avançant sans bruit derrière la jeune femme...
Le cri d'Elizabeth fait accourir les hôtes du baron Frankenstein. La porte de la chambre est enfoncée. Elizabeth gît inconsciente, mais indemne. Le Monstre s'est enfui...

Le père de Maria, Ludwig, arrive au village, serrant dans ses bras le corps de son enfant. Un cortège peu à peu se forme jusqu'à la maison du bourgmestre. Une expédition punitive est décidée.
Henry décide de faire partie de cette expédition et confie Elizabeth à Victor. Dans la nuit, le long cortège des hommes porteurs de torches bat la campagne. Les villageois se séparent en trois groupes.
Celui mené par Frankenstein se dirige vers la montagne. Frankenstein se perd et se retrouve bientôt seul, incapable de se repérer. Surgissant de derrière un rocher, sa créature se dresse alors lentement devant lui...

Le Monstre assomme Frankenstein puis, semblant se raviser, le charge sur ses épaules et l'entraîne vers un moulin abandonné. Mais les villageois l'aperçoivent et lâchent leurs chiens. Le Monstre n'a que le temps de se réfugier dans le moulin, en compagnie d'Henry qui revient peu à peu à lui.
Les villageois cernent le moulin, n'osant intervenir à cause de la présence du savant. Mais Frankenstein parvient à déjouer la surveillance du Monstre, et de la plate-forme du moulin, il tente de se jeter dans le vide. Le Monstre essaie en vain de le retenir. La chute de Frankenstein est amortie par une des ailes du moulin...
C'est la curée. Les villageois mettent le feu à l'édifice, et les hurlements d'agonie de la créature sont couverts par leurs cris de joie et les hurlements des chiens...
Rétabli, Frankenstein oublie peu à peu, dans les bras d'Elizabeth, les suites désastreuses de son extraordinaire expérience.



Le Monstre est difficilement maîtrisé par les trois hommes...





CRITIQUE

Une monstrueuse réussite

QUARANTE-CINQ ans après sa réalisation, quel peut être l'impact de *Frankenstein* sur le spectateur de 1977?

Il est sans doute difficile de se faire une idée exacte de ce que pouvait être cet impact en 1931. Chef-d'œuvre ayant suscité d'innombrables imitations dont le pouvoir de choc a bénéficié des licences d'une société permissive, *Frankenstein* considéré en tant que « film d'horreur », fera sans doute sourire les familiers de ce genre cinématographique qui repousse sans cesse ses propres limites. Il en sera de même, n'en doutons pas, de *La Nuit des Morts Vivants* devant laquelle souriront nos descendants, qui s'étonneront peut-être de notre naïveté. Inutile de vouloir prétendre au malentendu, et invoquer l'imagination de goût douteux de quelques publicistes : il est incontestable qu'en son temps, *Frankenstein* a voulu faire peur; il est non moins certain qu'il y soit parvenu.

Pourtant, il serait dommage que cet aspect du film — prototype du cinéma de « terreur » américain — soit le seul qui nous retienne à présent. S'il en était ainsi, *Frankenstein* ne résisterait pas à la seconde vision : la peur n'est pas un héritage, nous n'avons hérité d'aucune de celles du Moyen Age — nous en avons créé d'autres à notre usage. Whale lui-même était conscient de ce problème au point d'avoir renoncé, au grand dam de ses producteurs, à tout compromis de ce genre dans *La Fiancée de Frankenstein*, entrepris quatre ans plus tard.

Au début du film, le générique remplace par un point d'interrogation le nom de l'interprète du Monstre. De nos jours, certains croient bon de s'esclaffer devant cette « naïveté ». Il est vrai que l'amateur, pour la plupart du temps n'ayant même pas vu les films de James Whale, est sur-familiarisé avec le personnage : d'innombrables photographies ont popularisé le maquillage créé par Jack Pierce, des masques, des bandes dessinées, des vêtements, des puzzles, ont reproduit à l'outrance ce visage surgi à l'origine d'un cauchemar, le banalisant à tel point que ses traits trop familiers n'engendrent plus qu'une vague complicité — clin d'œil lancé à nos souvenirs. Le spectateur de 1977 identifie Boris Karloff derrière ce visage blême, encore un appel à d'autres films, à d'autres souvenirs.

En 1931, le spectateur voyait surgir devant lui, pour la première fois, ce singulier et terrible masque de démon, dont la perfection ne permettait pas de déceler l'élaboration savante; nulle interférence ne venait se glisser entre le contemplateur et le contemplé : le spectacle était neuf, brutal, insoutenable. Certains n'y résistèrent pas. Il y eut plusieurs évanouissements lors des premières sorties du film.

Paradoxalement, c'est donc l'effrayante vérité de ce visage qui, le popularisant, le banalisa et lui ôta peu à peu tout caractère. Il convient de préciser cependant que ce furent les *adaptations* de ce maquillage qui furent commercialisées au-delà de toute mesure : en particulier, le masque de Glenn Strange, qui reprit le rôle en 1944, 1945 et 1948, et dont l'aspect caricatural se prêtait à merveille à l'exploitation qui en était faite. La distribution des films s'en mêlant, ce fut cet aspect du Monstre de Frankenstein, n'ayant plus qu'un air de famille avec l'original, qui se substitua peu à peu au souvenir de Karloff. Et je me souviens encore du choc que me causa, en 1958, la reprise parisienne du film de James Whale, lorsque je fus confronté, pour la première fois, avec le Monstre original, ce mort-vivant dont les yeux reflétaient encore la froide horreur des tombeaux.

Car si *Frankenstein*, par son refus de l'effet sanglant (inconcevable d'ailleurs à l'époque de sa réalisation), ne s'inscrit pas dans ce qu'il est convenu d'appeler de nos jours le film d'horreur, s'il ne fait point davantage appel à l'effet de choc (le rejetant au contraire, comme dans l'inoubliable séquence de l'arrivée du Monstre), il n'en dégage pas moins une espèce de sourde

oppression — une peur beaucoup plus efficace que le simple sursaut obtenu à grand-peine aujourd'hui par le plus sanglant des « blood and gore movies ».

Profonde humanité

Au-delà de son aspect macabre et de sa nouveauté, de sa perfection photogénique, le Monstre de Frankenstein sut toucher le cœur des foules par sa profonde humanité.
En lui se reconnurent tous les incompris, les persécutés de la Terre. Et les enfants.

Sous ses oripeaux de « film d'épouvante », *Frankenstein* est la bouleversante histoire d'un paria. Dotée par erreur du cerveau d'un fou criminel, la Créature risquait de n'être qu'une machine à tuer, comme ce sera le cas plus tard, dans presque tous les autres films. Prisonniers du scénario, Whale par sa mise en scène, Karloff par son jeu, en contredisent absolument les implications : le Monstre n'est pas un assassin, il ne tue que par peur (Fritz), pour défendre sa vie (Dr. Waldman), par ignorance (Maria).

Cet homme nouveau est un enfant. Maladroit et muet, à peine capable de se déplacer, il subit en quelques jours l'éveil prodigieux de tous ses sens, son intelligence s'aiguise, son cerveau apprend à diriger ses mouvements : le hasard seul lui permet d'ouvrir une porte lorsqu'il s'enfuit de sa tour natale; mais il sera, par la suite, capable de manœuvrer sans bruit une fenêtre. Plus tard, il parlera *(The Bride)* et fera preuve d'humour à l'occasion. ⟶

La Créature a tué Fritz, dont le corps difforme se balance grotesquement...



→

Pour l'instant, abandonné par Frankenstein qui n'éprouve pour lui que de l'horreur, la Créature n'est qu'un enfant malheureux livré à un tortionnaire : Fritz, le minable Fritz, dont le corps contrefait abrite une âme plus tortueuse encore. A la fois pitoyable et odieux, Fritz martyrise cet être gigantesque, incapable encore de se défendre. Incapable, lui, de prendre parti, Frankenstein laisse faire, se bornant à des réprimandes dont Fritz ne tient évidemment aucun compte.
Se laissant peu à peu persuader par le Dr. Waldman (« Le cerveau que Fritz a volé chez moi était celui d'un fou. Vous devez détruire ce Monstre! »), Frankenstein abandonne l'être qu'il a tiré du néant. Il porte l'entière responsabilité du premier meurtre (« Pauvre Fritz! C'est de ma faute! »), sinon de tous les autres.
N'ayant pas le courage de détruire son œuvre, Frankenstein confie cette sinistre besogne au Dr. Waldman. Ici encore, le Monstre tue par nécessité. Incapable de supporter ces murs témoins de ses crimes, cette tour dont Frankenstein lui-même s'est enfui, la Créature disparaît dans la nuit.
Pendant ce temps, Frankenstein prépare son mariage. Le village est en fête...
C'est dans la lumière paisible d'une journée d'été qu'apparaît Maria. Dans l'eau du lac qui se ride doucement sous la caresse du vent, les montagnes se reflètent. Ce calme bucolique est en parfait contraste avec le déchaînement sauvage des éléments des journées précédentes. C'est pourtant sous ce ciel radieux que parcourent des nuages légers que se déroulera le plus atroce des meurtres.
Un meurtre qui n'est qu'un accident, comme il en arrive aux enfants laissés sans surveillance...
L'émotion indicible qui se dégage de cette scène, qui suffirait à elle seule à faire de ce film un chef-d'œuvre, ne se retrouve que dans *La Fiancée de Frankenstein* du même James Whale, lors de la séquence de l'ermite aveugle.
Proscrit, trois fois assassin, le Monstre n'est plus qu'une bête aux abois, dont la peur et la colère se déchaînent contre Frankenstein. Un instant, il s'en prend à Elizabeth mais l'innocence de cette dernière lui fait repousser l'idée d'un nouveau meurtre.
Pourchassé dans les montagnes, il retrouve Frankenstein et le frappe sauvagement. Mais, lorsqu'il voit à ses pieds son créateur inconscient, il l'entraîne avec lui dans le moulin-refuge. Comme si, les responsabilités étant partagées entre l'homme et son œuvre, tous deux devaient craindre désormais la fureur homicide des hommes.
Mais c'est le Monstre, et lui seul, qui devra répondre des meurtres — et de son existence. C'est à l'être différent, au proscrit, que s'applique le châtiment. Frankenstein, lui, pourra se marier en toute quiétude.
On sait que James Whale, dans le premier état du film, réunissait dans la mort le savant et sa créature. Ainsi Frankenstein, payant de sa vie ses erreurs, en sortait-il grandi.

Un univers intemporel

Les rectifications apportées ne rendent que plus tragique la solitude de l'être qui cherchait désespérément l'amour et ne rencontrait que la haine. Le Monstre meurt seul dans le moulin en feu, sous les regards satisfaits et vengeurs des villageois, que ses cris d'agonie n'empêcheront point de dormir.
Ne se référant à aucun folklore précis, ne se rattachant à aucune époque donnée, *Frankenstein* tire en grande partie sa force de ce parfum d'intemporalité. Quel est donc ce pays, européen sans nul doute, dont les habitants s'habillent à la mode de 1930, connaissent la radio et l'électricité — mais s'éclairent aux flambeaux? Les paysans y sont d'allure plus ou prou bavaroise, les noms de consonnance allemande, mais le vieux Frankenstein a des allures de gentleman britannique. Quel est ce pays, dont les étudiants, à l'Université, connaissent les dernières découvertes de la science — mais dont les carrefours sont décorés de pendus?
De ces questions, Whale se moque. La réponse est inscrite, évidente, sur la toile blanche où la lumière accroche nos rêves : Whale crée un monde. En un film, il vient de poser les règles d'un univers auquel de trop nombreux réalisateurs viendront ensuite puiser. Les surréalistes, enchantés, encenseront *Frankenstein* et la créature libérée par Whale servira d'enseigne à leur exposition. Mais Whale lui-même

n'explorera plus qu'une unique fois cet univers précis, dans *La Fiancée* : reculant les règles de l'absurde, jouant avec le temps et l'espace, il situera le prologue de son film en 1816 et Mary Shelley y narrera à ses amis ce qui se *déroulera* en... 1935. Un roi, une reine, une sirène et un diable en bouteille côtoieront le Monstre... mais ceci est une autre histoire.

Les fabuleux décors d'Herman Rosse, à la fois outrageusement artificiels et convaincants, contribuent à la puissance du mythe. Impossible d'imaginer la chasse à l'homme autrement que dans ces montagnes dépourvues de végétation, que sous ce ciel charbonneux qui semble vouloir écraser les protagonistes du drame. Le tournage en studio accentue le pouvoir hallucinatoire de *Frankenstein*, contribue à fondre en une totale symbiose les personnages et leur univers. L'apparition soudaine de Karloff, tapi derrière un rocher et se dressant devant son créateur sous d'oppressants nuages, est un inoubliable moment de terreur.

Le pouvoir d'un tel film tient à la simplicité même du thème et du scénario qui ne comporte aucun des rebondissements spectaculaires et gratuits qui ne font qu'abâtardir les mythes. Si le personnage de Dracula est devenu risible de nos jours, c'est qu'il tend à remplacer Rocambole ou James Bond au détriment de sa propre mythologie.

Cette simplicité, dans cette première exploration du mythe va jusqu'à refuser les enjolivements communément admis dès cette époque. Ainsi, l'absence de musique qui ne fait que servir le film en augmentant le pou-

→





Une nouvelle lutte s'engage entre le Monstre et les deux hommes...





→

voir de dépaysement de ses images et leur étrangeté. Si musique il y a, ce ne sera qu'en situation, lors de la fête villageoise. Pour le reste, la remarquable bande sonore fait appel au fracas des éclairs, au clapotis de la pluie, aux cris des villageois, à l'aboiement obsédant des chiens, et aux mystérieuses sonorités des appareils de Frankenstein. Une pelletée de terre sur un cercueil, pour James Whale, c'est aussi de la musique.

Bien qu'adaptation d'un roman (et d'une pièce), *Frankenstein* est avant tout une œuvre cinématographique dont la signification se dégage de la vision, sans référence à une quelconque autre source.

Contrairement à *Dracula* qui se perd, après deux prometteuses bobines, en de filandreux bavardages, *Frankenstein* s'exprime avant tout par l'image. Le film débute dans les ténèbres et se termine, dans sa version première, sur un brasier. Le feu, depuis l'allumette grattée par le fossoyeur jusqu'au terrifiant incendie final, est sans cesse présent sur l'écran; c'est le feu qui donne vie à la Créature de Frankenstein — et qui la lui reprend. *Frankenstein* joue sans cesse sur l'opposition entre la vie et la mort, la lumière et les ténèbres. Contrairement aux films fantastiques modernes dont l'image coloriée, trop bien éclairée, ne propose plus le moindre mystère, le film de James Whale conserve de nombreuses zones d'ombres d'où surgissent à tout instant des formes inquiétantes. La caméra, étonnamment mobile pour un film de cette époque, ne feint de dévoiler un coin du décor que pour mieux en dissimuler un autre. Les obstacles matériels n'existent pas pour cet œil collectif prêté au public : les murs les plus épais sont traversés par l'objectif, tandis que de longs travellings parcourent les rues du village, bousculant les danseurs, escortant un paysant tenant dans ses bras le cadavre de son enfant.

Contrairement à ce que prétendent les « genres » cinématographiques, la vie n'est point tragique ou comique. La vie est tragique ET comique. D'où vient que tant de gens se trouvent déconcertés lorsque, bien rarement d'ailleurs, un film vient rappeler cette essentielle vérité?

On parle de « mélange des genres », avec une moue dégoûtée, comme si le réalisateur avait commis quelque inexplicable faute envers le 7e Art — ou l'idée, du moins, que l'on s'en fait.

Humour noir

C'est ainsi que l'on a pu reprocher à Terence Fisher ce que l'on a appelé ses « fautes de goût » : intermèdes comiques sur lesquels on se hâta de cracher avec horreur. Les plus dévoués défenseurs du maître se hâtèrent d'invoquer quelque excuse : on put ainsi entendre et lire que ces scènes avaient été « imposées » par la production. Ce qui était évidemment faux.

Car c'est oublier que bien souvent, l'humour ainsi attaqué est du plus beau noir et porte tout autant, sinon davantage, qu'une scène de violence qui ferait peut-être rire. Par le rire, Terence Fisher a su exprimer la complexité des situations et des personnages — que l'on veuille bien se souvenir de cet humour cruel qui baigne *La Revanche de Frankenstein*, par exemple. En cela, il a suivi la leçon de James Whale. James Whale qui introduisit non seulement l'humour, mais le burlesque dans ses deux *Frankenstein* — en particulièrement le second, mais le premier n'en est point exempt pour autant.

Le miracle est que cet humour soit toujours en situation, et débouche toujours sur le tragique. Ou vice-versa; exemples : Fritz tient dans ses mains un bocal contenant un cerveau humain. Un coup de tonnerre le fait tressaillir, il lâche le bocal qui se brise. De cet intermède « amusant » naîtra la tragique erreur qui donnera au Monstre le cerveau d'un assassin. Plus tard, Fritz, dans un moment dramatique, prend le temps de remonter sa chaussette. Rires. Mais une autre allusion à une chaussette descendue sur la cheville, beaucoup plus tard dans le film, ne fait plus rire personne et met le cœur au bord des lèvres (scène de Ludwig remontant les rues du village avec le cadavre de sa fille).

C'est d'ailleur dans cette scène, cet interminable travelling, que se retrouve tout James Whale : l'insoutenable vision de ce corps d'enfant maculé de vase, ponctuée par

la musique joyeuse et les rires des danseurs.

Cet humour derrière lequel s'abritait James Whale, ce rire sarcastique masquant à grand-peine une sensibilité hors du commun, a valu à ses films de parvenir intacts jusqu'à nous. Le premier *Frankenstein* n'est qu'effleuré, le plus souvent, par cet aspect de la personnalité de Whale, mais *La Fiancée* en est constellée au point de déconcerter même certains de ses plus farouches défenseurs. La richesse de ce dernier film fait que chaque public y trouve son compte, mais il ne faut point se leurrer : pour la plupart des spectateurs, le chef-d'œuvre de Whale est d'une incompréhensible complexité qui pousse certains à y voir un film d'épouvante, d'autres une parodie, d'autres encore un blasphème. Or, *La Fiancée* n'est point l'un ou l'autre de ces films, mais tous ceux-là à la fois.

James Whale le mystérieux

Qui était donc James Whale? Personnage aussi mystérieux que ses films, il se réfugia toute sa vie derrière des masques — s'inventant un passé d'enfant né de parents bourgeois, pour dissimuler aux yeux du Hollywood de 1930 son origine ouvrière, se créant un riche passé théâtral en Grande-Bretagne — alors qu'il n'y avait mis en scène qu'une seule pièce, « Journey's End ». Son snobisme (affecté) le poussa à se rajeunir de sept ans (il était né en 1889, non en 1896 comme le rapportent la plupart des sources). Sa solitude et son indépendance, autant que sa réussite →

Le Monstre a pu s'échapper de la tour et erre dans la campagne...





→

hollywoodienne, déchaînèrent les jalousies et les colporteuses de ragots de la presse américaine firent le reste. Aigri, Whale se réfugia dans le silence, et, a-t-on prétendu, la boisson. Il devait mourir de façon mystérieuse en 1957, noyé dans sa propre piscine.

Doué d'une hypersensibilité d'écorché vif, Whale se révéla tout entier dans le personnage de la Créature, de Frankenstein, cet être à la fois semblable et autre, rejeté par le monde entier. Mais la pudeur du réalisateur le fit s'abriter derrière d'autres masques, en particulier celui du Dr. Pretorius *(La Fiancée)*. Le choix de Colin Clive pour le rôle de Frankenstein est une preuve du jugement sûr de Whale. Fort éloigné physiquement des bellâtres de l'époque, Clive était un excellent comédien, que le réalisateur avait déjà employé dans son premier film, *Journey's End*. Il possédait cette physionomie intensément vivante, exaltée et parfois proche du fanatisme, décrite par Mary Shelley dans son roman. Colin Clive se tira remarquablement bien du rôle, particulièrement dans la scène d'hystérie suivant la création du Monstre; beaucoup mieux en tout cas que le pourtant chevronné

→



Lorsque le Monstre n'a plus de fleurs, il prend délicatement Maria et la jette dans le lac...




310-1-98



TECHNIQUE

Un film mutilé

→
Basil Rathbone qui devait incarner *Le Fils de Frankenstein* en 1939. Né en 1900 à Saint-Malo, Colin Clive était promis à une brillante carrière, que la mort interrompit prématurément en 1937

Le Frankenstein qu'incarne Clive n'est pas un quelconque savant fou, tel que l'écran nous en a montré des centaines. Henry Frankenstein est l'incarnation du Romantique — du non-conformiste refusant de se plier aux règles de la société. Ni fou ni mauvais, Frankenstein est un rêveur qui tente de matérialiser ses rêves. Seule une force plus grande encore, celle de l'amour, le contraindra à renoncer à ses expériences. Frankenstein s'embourgeoisera, si l'on veut — mais il aura réussi au-delà de ses espérances dans sa folle tentative de défi au Créateur. N'oublions pas que dans la première version du film, la mort venait sanctionner le fol orgueil du savant. Cette fin première était-elle plus conforme à l'esprit de Whale? On peut se le demander, car sa morale — le savant puni de sa témérité — est des plus élémentaires et paradoxalement, le « happy end » ajouté est un défi aux règles : coupable, Frankenstein pourra cependant goûter aux charmes du foyer et plus tard, rétabli, il continuera ses expériences.

VISUELLEMENT, *Frankenstein* est un film splendide; encore, pour que le spectateur de 1977 puisse en juger, faudrait-il que les copies qui lui sont proposées rendissent quelque justice à l'œuvre originale.

Lorsque le film fut exploité avant-guerre dans notre pays, la scène de la noyade de la petite Maria figurait dans les copies présentées; doublé en français, le film connut une retentissante carrière. L'avertissement tourné pour la version américaine (avec Edward Van Sloan) fut remplacé ici par un prologue qu'avait accepté de dire et jouer l'écrivain Paul Reboux (également critique cinématographique à l'époque). Hélas! ces copies, dont la vision réserverait sans doute plus d'une surprise à bien des spectateurs d'après-guerre croyant connaître le film, ont depuis longtemps disparu.

En 1958, Universal redistribua *Frankenstein* qui fut projeté au Midi-Minuit, en juillet. Je le vis alors, dans cette salle célèbre de l'époque (qu'en reste-t-il?) pour la première fois.

Depuis cette date, toutes les copies projetées en France ont été semblables à cette version. C'est-à-dire que manquaient : la phrase « blasphème » prononcée par Frankenstein et la fin de la scène avec la


Le Monstre est dans la maison... Elizabeth gît inconsciente... Une expédition punitive est décidée...





petite Maria[1]. Par contre, figuraient l'avertissement d'Edward Van Sloan et le « happy end ».

Or, en entendant autour de moi des gens évoquer le film, vu avant-guerre, il me parut peu à peu évident que d'autres coupures avaient dû être effectuées. Je crus au début que ces coupures étaient le fait du distributeur français, mais des correspondants américains m'assurèrent du contraire. Et la parution récente du livre de Richard Anobile, consacré au film et le détaillant plan par plan[2], me confirma dans ce que je craignais : la version de *Frankenstein* connue aujourd'hui des Américains est rigoureusement la même que celle que nous pouvons voir en France. Or, cette copie est incomplète.

1. Cette coupure se compose de sept plans, le dernier d'entre eux correspondant à la photo de la page de gauche

2. James Whale's Frankenstein, *edited by Richard J. Anobile, The Film Classic Library, Universe Books, New York, 1974*



→ Une première coupure peut être constatée dès le générique terminé : le premier plan du film montre deux mains crispées sur une corde : un cercueil que l'on descend dans la tombe. Or, la plupart des gens ayant vu le film avant-guerre parlent d'une église, dont sort le cortège; il pleut, le glas sonne, le cortège s'achemine, derrière le corbillard, vers le cimetière... Je n'ai pu, évidemment, vérifier cette assertion, mais il est troublant qu'une scène de cortège, incontestablement tirée du premier *Frankenstein* et ne figurant pas dans les copies actuelles, se retrouve au début de *La Fiancée de Frankenstein*, lorsque Mary Shelley (Elsa Lanchester) évoque les événements formant la trame du premier épisode! Bien entendu, il existe au moins un plan (les mains du Monstre étranglant un paysan) figurant dans ce rapide montage de *La Fiancée*, lequel est attribué au premier film par le dialogue et est en fait filmé tout exprès pour les besoins du second; mais le plan du cortège, lui, date bien de 1931 : on peut y reconnaître tous les acteurs de la scène du cimetière de *Frankenstein*.

Une copie de *Frankenstein*, parfois projetée à la Cinémathèque française, appelle d'autres remarques. Il s'agit d'une version originale, sous-titrée en français et flamand, donc une copie belge. Mais, lorsque sur l'écran apparaissent les étiquettes des bocaux manipulés par le Dr. Waldman, et lorsque, plus tard, ce dernier rédige son journal avant de disséquer le Monstre, ces plans sont remplacés par d'autres rédigés en italien! Première bizarrerie — mais la copie ne s'en tient pas là. Force nous est de constater que le fameux « blasphème » prononcé par Frankenstein, qui conclue la scene de la création, figure bien dans cette copie et est d'ailleurs fidèlement sous-titrée. Un peu plus loin, lorsque Waldman endort le Monstre à l'aide d'une piqûre, un gros plan, jamais vu jusqu'ici, montre la seringue s'enfonçant dans le dos de la Créature. Enfin, aussitôt après la scène du lac — toujours coupée — nous nous retrouvons comme d'habitude avec les villageois dans les rues du village en liesse, mais ces scènes de fête sont *beaucoup* plus longues que dans les copies habituelles.

En dehors de ces particularités, la copie de la Cinémathèque est fâcheusement caviardée ici et là et de nombreuses coupures rendent certains passages inintelligibles.

La lecture du scénario publié (après-guerre) par la Universal Film de Belgique appelle d'autres questions : « Henry parvient à tuer l'infâme créature et meurt lui-même en payant de sa vie ses effroyables expériences. Elizabeth épousera Victor. » Se peut-il que *cette* version de *Frankenstein* ait été exploitée chez nos voisins belges?

Il est toujours exaspérant de voir des films mutilés, qu'ils soient ou non des chefs-d'œuvre, mais dans le cas de *Frankenstein*, dont l'importance est reconnue de tous, il est pour le moins étonnant qu'aucune voix ne se soit levée pour protester contre le scandale que constitue l'état actuel des copies. Nous avons pu établir les différences plus considérables qu'il n'y paraît à la lecture de ces lignes, entre deux copies de ce film, mais sans doute y en a-t-il d'autres? N'y a-t-il pas eu des plans coupés lors de la chasse finale, par exemple?

Autre scandale : les copies exploitées, visiblement des contretypes

---

Frankenstein (Frankenstein)

U.S.A., 1931. **Prod. :** *Universal Pictures Corp./Carl Laemmle Presentation* **Pr. :** *Carl Laemmle Jr.* **Pr. Ass. :** *E.M. Asher* **Real. :** *James Whale.* **Sc. :** *Richard Schayer, d'après le roman de Mary W. Shelley et la pièce de Peggy Webling.* **Développement et dial. :** *Garrett Fort, Francis Edwards Faragoh.* **Adapt. :** *John L. Balderston.* **Premier état du sc. :** *Robert Florey (non crédité).* **Ph. :** *Arthur Edeson.* **Dir. Art. :** *Charles D. Hall.* **Mont. :** *Clarence Kolster.* **Sup. du mont. :** *Maurice Pivar* **Mus. :** *David Broekman.* **Son :** *C. Roy Hunter.* **Déc. :** *Herman Rosse.* **Maq. :** *Jack C. Pierce.* **Eff. Sp. :** *John P. Fulton. Appareils électroniques créés par Kenneth Strickfaden, Frank Grove et Raymond Lindsay.* **Conseil. techn. :** *Dr Cecil Reynolds*

Inter. : *Colin Clive (Henry Frankenstein), Mae Clarke (Elizabeth), John Boles (Victor Moritz), Boris Karloff*[1] *(le Monstre), Edward Van Sloan*[2] *(Docteur Waldman), Frederick Kerr (Baron Frankenstein), Dwight Frye (Fritz), Lionel Belmore (le bourgmestre, Herr Vogel), Marilyn Harris (la petite Maria) et (non crédités) : Michael Mark (Ludwig, père de Maria), Arletta Duncan (une demoiselle d'honneur).*

Dist. : *C.I.C. (France).* **Durée :** *71'. Noir et blanc. Tournage réalisé aux Studios Universal à Culver City (août 1931). Quelques copies de Frankenstein furent distribuées teintées en vert*

1. Désigné par un ? dans le générique de début
2. Edward Van Sloan assure également la présentation de la V.O de *Frankenstein* V.F. : Paul Reboux





Le Monstre face à son créateur...
Il tente de se jeter dans le vide...
La fin de la Créature.

(on pense à des 16 mm gonflés en 35) ne rendent aucune justice au film de Whale. La photographie y apparaît grisâtre et sans profondeur, de nature à rebuter les cinéphiles les plus assidus. Or, la vision de la copie de la Cinémathèque nous a confirmés dans ce que nous pensions : dans sa forme originale, *Frankenstein* est, visuellement, une œuvre splendide. Car cette copie, récupérée dans Dieu sait quelles conditions, se présente la plupart du temps dans la forme désolante que nous connaissons; mais, l'espace d'une ou deux bobines, probablement d'avant-guerre celles-là, la bouillie grisâtre des images fait place à un merveilleux tirage, d'une clarté et d'une netteté extraordinaire malgré les années et les rayures : *Frankenstein* ressuscite devant nos yeux.

JEAN-CLAUDE MICHEL



LE FILM DÉTERRÉ

Sous la rubrique que voici, nous nous proposons de faire découvrir à nos lecteurs, dans chaque numéro, un film oublié ou méconnu, dont la presse, même spécialisée, n'a que peu parlé, parfois même pas du tout.

Flesh Feast, qui inaugure cette rubrique, est un film américain de 1970 dans la tradition de *Blood Feast*. N'ayant connu qu'une très courte distribution, *Flesh Feast* n'a pratiquement fait l'objet d'aucun compte rendu dans la presse corporative; son caractère lui a d'autre part interdit une seconde carrière à la télévision.

Ce film, qu'ignorent les histoires du cinéma, présente pourtant la particularité d'avoir été co-produit et interprété par Veronica Lake. Lorsque cette dernière avait quitté Hollywood en 1951, elle s'était promis de n'y jamais revenir. C'est en Floride que fut donc tourné *Flesh Feast*.

Lorsque Veronica Lake mourut, quelques années plus tard, un célèbre magazine anglais publia sa filmographie « complète », *Flesh Feast* n'y figurait pas. L'auteur de l'article parlait d'un vague projet qu'avait eu Miss Lake de tourner un film de terreur, sans se douter que ce projet s'était bel et bien concrétisé.

Nous apportons donc, dans ce numéro, notre modeste contribution à la filmographie d'une des vedettes les plus populaires du cinéma américain.



Flesh Feast

U.S.A., 1970. **Prod. :** *Viking International Pictures.* **Pr. :** *Veronica Lake, Brad F. Grinter.* **Pr. Ex. :** *Harry Kerwin.* **Real. :** *Brad F. Grinter.* **Sc. :** *Thomas Casey.* **Ph. :** *Thomas Casey.* **Eff. Sp. :** *Doug Hobart.* **Inter. :** *Veronica Lake, Phil Philbin, Heather Hughes, Martha Mischon, Yanka Mann, Dian Wilhite, Chris Martell.* **Dist. :** *Cineworld Corporation (U.S.A.).* **Durée :** *72'*

Scénario :

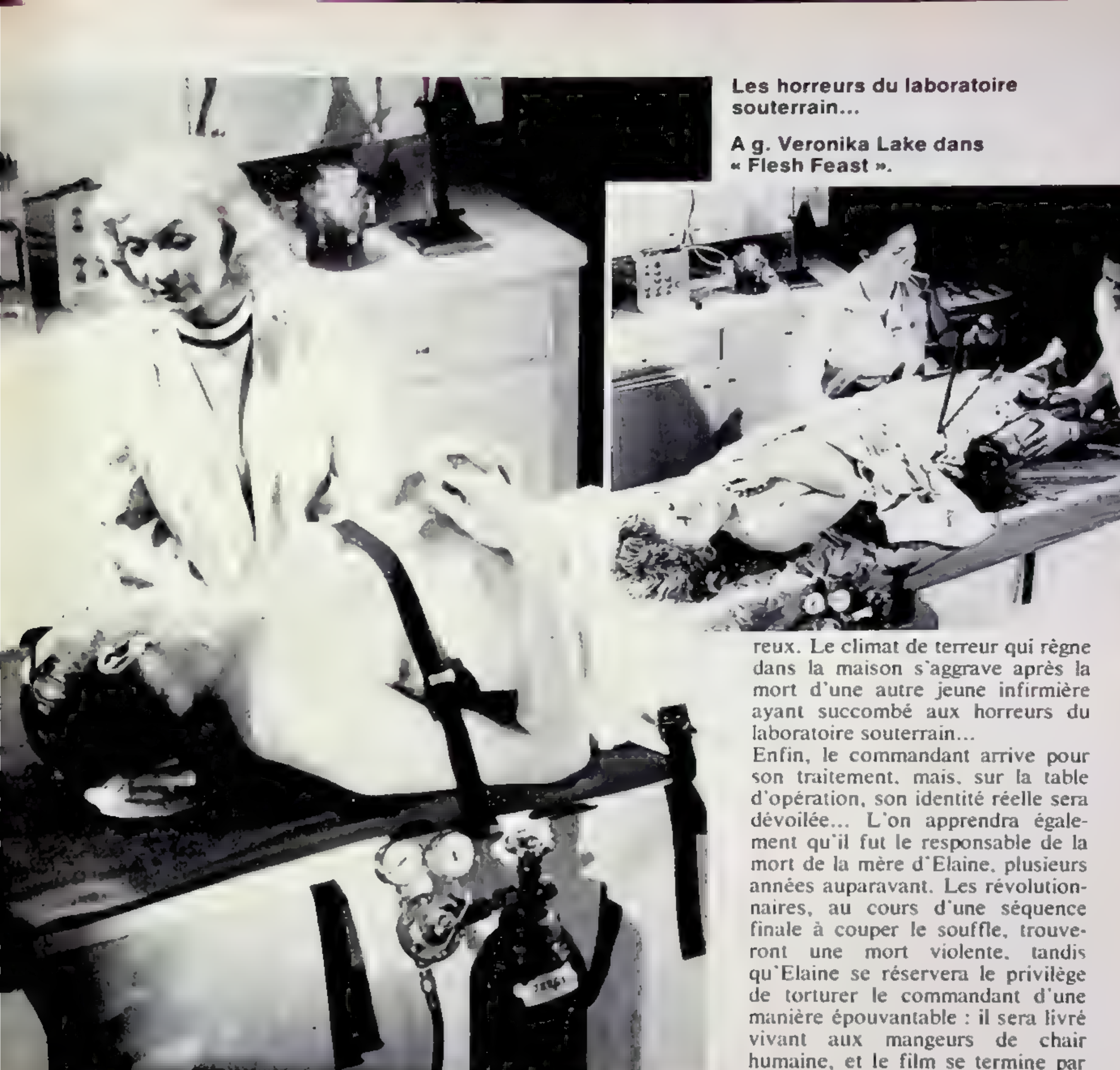
L'aventurier Carl Schuman et plusieurs de ses complices arrivent de l'Amérique du Sud, le pays des révolutions sanglantes, pour accomplir une terrible mission. Ils sont suivis, dès leur atterrissage à l'aéroport de Miami, par un reporter qui se hâte de téléphoner à son rédacteur en chef afin de lui apprendre que Schuman est sur une affaire d'importance. Mais, avant qu'il ait pu lui donner d'autres précisions, il est poignardé à l'intérieur de la cabine téléphonique par l'un des révolutionnaires.

Schuman rencontre ensuite la doctoresse Elaine Frederick qui, grâce à ses manœuvres politiques, vient d'être libérée de l'asile psychiatrique où elle avait été incarcérée. Elaine se livre à d'atroces expériences à Miami, pour lesquelles elle utilise de jeunes nurses à qui elle loue des chambres dans une demeure où elle a son laboratoire au sous-sol. L'éditeur Ed Casey, qui vient de perdre son meilleur reporter, décide de faire une enquête et s'adjoint dans ce but les services de Kristine, une ravissante femme-détective qui, en se faisant passer pour infirmière, se présente au Dr. Frederick, dont elle devient l'assistante.

Les effroyables expériences avec les vers mangeurs de chair humaine sont activées en vue de leur aboutissement rapide, car la venue du commandant d'une révolution mondiale en préparation est attendue dans peu de temps; il doit subir une opération de rajeunissement de l'organisme. Casey et Kristine enlèvent des cadavres dans des morgues d'hôpital afin de nourir un nombre sans cesse grandissant d'asticots affamés.

Le leader révolutionnaire envoie Benito Perez et deux autres hommes, Armando et Jose, dans le but de se rendre compte si tout a bien été soigneusement préparé en vue de son arrivée et de son traitement médical. Tous trois s'installent dès leur arrivée dans l'hôtel dont ils retiennent prisonniers tous les occupants.

Un certain Max Bauer, couvert de cicatrices, est utilisé comme cobaye pour juger de l'efficacité du traitement : celui-ci, au terme de l'opération, semble être au point. Mais les vrais résultats ne peuvent être déterminés, car le sujet est tué par Jose alors qu'il s'apprêtait à violer Sharon, l'une des jeunes infirmières dont le meurtrier était tombé amou



Les horreurs du laboratoire souterrain...

A g. Veronika Lake dans « Flesh Feast ».

reux. Le climat de terreur qui règne dans la maison s'aggrave après la mort d'une autre jeune infirmière ayant succombé aux horreurs du laboratoire souterrain...
Enfin, le commandant arrive pour son traitement, mais, sur la table d'opération, son identité réelle sera dévoilée... L'on apprendra également qu'il fut le responsable de la mort de la mère d'Elaine, plusieurs années auparavant. Les révolutionnaires, au cours d'une séquence finale à couper le souffle, trouveront une mort violente, tandis qu'Elaine se réservera le privilège de torturer le commandant d'une manière épouvantable : il sera livré vivant aux mangeurs de chair humaine, et le film se termine par sa longue agonie...

BILAN 1976

Les quatre saisons du fantastique

Films sortis à Paris du 7 janvier au 22 décembre 1976

New York ne répond plus (The Ultimate Warrior)

de Robert Clouse, avec Yul Brynner, Max von Sydow (U.S.A., 1975). « Dans le New York dévasté de l'ère post-atomique, les survivants se disputent la moindre parcelle de nourriture. »

Ceci dans l'indifférence générale des spectateurs, que ne réveillent même pas les moments de violence surajoutée.

Sortie à Paris : 7 janvier 1976.

Frankenstein et le Monstre de l'Enfer (Frankenstein and the Monster from Hell)

de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Shane Bryant, Madeline Smith (G.-B., 1972). « Le cadre d'une prison permet à Frankenstein de se livrer à de nouvelles expériences. »

Renonçant aux effets de choc propres aux productions Hammer, et dont Fisher fut le créateur voici vingt ans, le réalisateur nous offre une nouvelle approche de son sujet favori : pour la première fois dans la série anglaise l'accent est mis sur l'aspect émouvant de la Créature. (J.-C. M.)

Sortie à Paris : 21 janvier 1976.

Les Dents de la mer (Jaws)

de Steven Spielberg, avec Richard Dreyfuss, Robert Shaw, Roy Sheider (U.S.A., 1975). « Terrorisé par les estivants amassés sur une petite plage des U.S.A., un requin tente de gagner la haute mer mais est poursuivi par trois excités. »

Vibrant plaidoyer en faveur de l'animalité souffrante.

Sortie à Paris : 28 janvier 1976.

Les Insectes de feu (Bug)

de Jeannot Szwarc, avec Bradford Dillman, Joanna Miles, Patty McCormack (U.S.A., 1975). « Un tremblement de terre déclenche l'apparition d'une race inconnue de cafards. »

Loin d'être une nouvelle illustration de la lutte contre l'invasion animale propre aux films des années 50, *Bug* (ex *Hephaestus Plague*) innove par l'étude comparée des deux forces en présence, du comportement de l'ennemi, des manifestations de son intelligence, rajeunissant totalement le sujet — sans sacrifier pour autant son aspect spectaculaire. *« Licorne d'Or et Prix du Public au Festival international de Paris 1975. »* (J.-C. M.)

Sortie à Paris : 28 janvier 1976.

La Montagne ensorcelée (Escape to whitch mountain)

de John Hough, avec Donald Pleasence, Ray Milland (U.S.A., 1975). « Deux orphelins, dotés de pouvoirs supranormaux, se révèlent être originaires d'une autre planète. »

Malgré l'inégalité des truquages, cette distribution Walt Disney retient cependant l'intérêt par son thème, prétexte à de très bons moments de comédie, en particulier la caricature du monde des adultes.

Sortie à Paris : 4 février 1976.

Un Coin tranquille (A Safe Place)

de Henry Jaglom, avec Tuesday Weld, Orson Welles, Jack Nicholson (U.S.A., 1970). « Une jeune femme mêle l'évocation de ses souvenirs d'enfance à la réalité quotidienne. Elle détruit peu à peu les rapports avec son entourage qui lui, reste accroché à la réalité. »

Un Coin tranquille mélange avec une grande précision les éléments d'un puzzle situés dans le présent et le passé, le réel et l'imaginaire, afin de stimuler l'esprit d'une femme qui vit dans tous et n'est à l'abri dans aucun. La maîtrise caractérisée dans l'ensemble du film par une habile utilisation des décors et de la partition musicale, un montage subtil et une distribution brillante confirme qu'Henry Jaglom est un réalisateur de talent. (D.-L. O.)

Sortie à Paris : 11 février 1976.

Les Décimales du futur (The Final Programme)

de Robert Fuest, avec Jon Finch, Jenny Runacre (G.-B., 1974). « Un aventurier de l'An 2000 lutte pour la possession d'un micro-film qui contient le secret de la création d'un hermaphrodite auto-reproducteur. »

Ne s'intéressant qu'à la mise en valeur du décor et non à la mise en scène de l'action, le réalisateur gâche complètement un sujet original.

Sortie à Paris : 10 mars 1976.

Les Pousse-au-crime (Homebodies)

de Larry Yust, avec Peter Brocco, Frances Fuller, Ian Wolfe (U.S.A., 1975). « Menacées d'expulsion, six personnes âgées tentent de faire reculer l'inévitable. »

Traitant avec beaucoup d'originalité un problème actuel, *Homebodies* est une comédie d'horreur dont les protagonistes, en dépit de leurs agissements, provoquent la sympathie du spectateur, grâce à d'excellents comédiens.

Sortie à Paris : 24 mars 1976 (le film a été réédité ultérieurement sous le nouveau titre de : *La Tour des monstres*).

La Griffe de Frankenstein (Horror Hospital)

de Anthony Balch, avec Michael Gough, Dennis Price, Robin Asqwith (G.-B., 1973). « Le Dr. Stone, monstre gélatineux qui se cache derrière un masque de chair, transforme les êtres humains en zombies dans un château de la campagne anglaise. »

Les gags burlesques dont le film est parsemé, s'ils empêchent de prendre cette production trop au sérieux, ne nuisent pourtant en rien à son réel climat d'horreur. (J.-C. M.)

Sortie à Paris : 7 avril 1976.



« Apocalypse 2024 » : un homme et son chien.





Klaus Kinski
dans « Le Secret de la vie ».

« La Course contre l'enfer. »

« Frankenstein et le monstre de l'enfer. »



The Rocky Horror Picture Show

de Jim Sharman, avec Tim Curry, Susan Saradon (G.-B. 1974). « Transfuge d'une autre planète, le savant fou et travesti Frank N. Furter crée le monstre sexuel idéal. »

En dépit de quelques bonnes idées — toutes tirées de la pièce dont il s'inspire — le film n'innove guère et provoque la lassitude du spectateur.

Sortie à Paris : 14 avril 1976.

Jonathan Linvingstone, le goéland (Jonathan Livingstone Seagull)

de Hall Barlett (U.S.A., 1973) « Banni par les anciens de son clan, Jonathan le Goéland vole en solitaire, va de pays en pays, traverse les océans, mais partout n'éprouve que douleur et désespoir. »

Donnant au goéland une voix humaine pour lui permettre de s'exprimer, les auteurs ont traité par le biais de l'allégorie le problème des minorités. On peut ignorer cet anthropomorphisme et se laisser griser par la musique, emporter par les images splendides.

Sortie à Paris : 17 mars 1976.

Apocalypse 2024 (A Boy and his dog)

de L.Q. Jones, avec Don Johnson, Suzanne Benton, Jason Robards (U.S.A., 1975). « En l'an 2024, après un ultime affrontement mondial, deux des rares survivants, Vic et Blood, errent dans un désert de boue séchée. Le premier est un homme, le second un chien... »

S'inscrivant dans le contexte des films traitant d'une survivance post-atomique, cette œuvre s'en distingue par l'humour et une certaine incursion du fantastique dans le domaine de la science-fiction.

Sortie à Paris : 21 avril 1976.

L'Ultime Garçonnière (The Bed Sitting Room)

de Richard Lester, avec Rita Tushingham, Dudley Moore, Marty Feldman (G.-B., 1969) « Trois ans après la guerre la plus courte de l'histoire (2 minutes et 28 secondes), Londres, anéanti par la bombe atomique, ressemble à une gigantesque décharge. L'un des survivants, Lord Fortnum, est obsédé par une idée : il pense qu'il se transforme en garçonnière. »

Délirante satire des institutions anglaises, ce monument de non-sens souffre d'un manque de rythme heureusement compensé par quelques morceaux d'anthologie. (F. G.)

Sortie à Paris : 21 avril 1976.

Le Monstre du château (Ivanna)

de José-Luis Merino, avec Charles Quiney, Agostina Belli (Italie-Espagne, 1970). « Au XIXe siècle, un tueur défiguré commet de multiples méfaits à chaque apparition de la nouvelle lune. »

La sortie tardive de cette production hispano-italienne nous fait renouer avec les conventions d'un genre dont ce film fut l'un des derniers spécimens.

Sortie à Paris : 28 avril 1976.

La Course contre l'enfer (Race with the Devil)

de Jack Starrett, avec Peter Fonda, Warren Oates, Lara Parker (U.S.A., 1975). « Avant

→

→ *assisté par hasard aux rites d'un sacrifice humain, deux motocyclistes sont poursuivis par les membres d'une secte, début d'une course terrifiante à travers le Colorado. »*
Le thème du groupe d'individus isolés luttant contre une communauté de déments a déjà été traité avec plus de subtilité, ne fut-ce que dans *La Nuit des morts-vivants*.
Sortie à Paris : 5 mai 1976.

Le Secret de la vie
(Lifespan)
d'Alexandre Whitelaw, avec Hiram Keller, Tina Aumont, Klaus Kinski (U.S.A./Pays-Bas, 1975). « Un industriel, voulant prolonger indéfiniment sa propre vie, oblige des savants à travailler pour son compte. »
Le mythe de l'inéluctabilité de la vieillesse est ici démontré avec force, par-delà les meandres d'une intrigue parfois confuse que la vigueur du sujet permet d'esquiver. *Prix du Meilleur Premier Film au Festival international de Paris 1976.*
Sortie à Paris : 5 mai 1976.

Dracula et ses femmes vampires
(Dracula)
de Dan Curtis, avec Jack Palance, Simon Ward, Pamela Brown (U.S.A., 1973). « Jonathan Harker, un jeune avoué britannique, se rend en Hongrie chez le comte Dracula pour y négocier l'achat d'une maison. Il découvre peu à peu la vérité sur son hôte... »
Cette nouvelle adaptation du roman de Bram Stoker, la plus fidèle qui soit, propose un nouvel et puissant interprète du rôle du comte Dracula. *Mention spéciale au Festival international de Paris 1975.*
Sortie à Paris : 12 mai 1976.

Le 6ᵉ Continent
(The Land that time forgot)
de Kevin Connor, avec Doug MacClure, John Enery, Susan Penhaligon (G.-B., 1974). « Dans les derniers jours de la première guerre mondiale, l'équipage d'un sous-marin germanique et ses prisonniers britanniques, découvrent une étrange contrée dont la faune et la flore sont celles des temps préhistoriques. »
Delaissant son heros le plus connu, Tarzan, les cinéastes anglais adaptent à présent les autres romans d'Edgar Rice Burroughs : une œuvre à redécouvrir.
Sortie à Paris : 12 mai 1976.

Confession à un cadavre
(The Nanny)
de Seth Holt, avec Bette Davis, Wendy Craig, Pamela Franklin (G.-B., 1965). « Après un séjour de deux ans en maison de rééducation, Joey Fane, un garçon d'une dizaine d'années, rentre chez lui. Il avait été accusé du meurtre accidentel de sa petite sœur. Son retour s'accompagne de divers accidents dont deux morts brutales, et un violent antagonisme semble l'opposer à sa vieille garde d'enfants, Nanny. »
Sortie à Paris : 12 mai 1976.

Attention au Blob!
(Beware the Blob)
de Larry Hagman, avec Robert Walker, Gwynne Gilford, Carole Linley (U.S.A., 1971). « Un échantillon de matière bizarre rapporté du pôle Nord par un géologue se révèle animé d'un instinct de destruction: la « chose » grossissant de minute en minute menace une ville de Californie. »
Parodie d'un thème classique, le film ne manque ni de rythme, ni de suspense.
Sortie à Paris : 19 mai 1976.

La Chair du diable
(The Creeping Flesh)
de Freddie Francis, avec Christopher Lee, Peter Cushing, Lorna Heilbron (G.-B., 1972). « Un savant inocule par erreur à sa fille un virus qui en fait une meurtrière. »
Film « gothique », aux décors soignés, et à la plastique superbe, permettant de retrouver, sous la direction du spécialiste Freddie Francis, le célèbre « tandem » du cinéma d'épouvante britannique, pour une histoire originale à la limite de la science-fiction.
Sortie à Paris : 26 mai 1976.

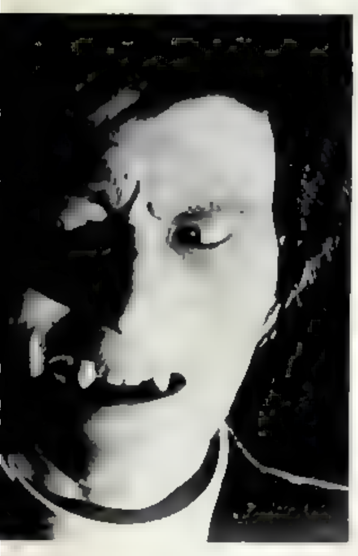
Le Locataire
de Roman Polanski, avec Roman Polanski, Isabelle Adjani, Shelley Winters (France, 1976). « Trelkovsky, un employé timide devient locataire d'un appartement précédemment loué par une femme qui est morte en se jetant par sa fenêtre. Les brimades de ses voisins entraînent chez lui une véritable paranoïa, il s'identifie progressivement à l'ancienne locataire. »
Bien que la première partie du *Locataire* de Polansky soit réalisée dans le plus pur esprit kafkaïen (thèmes de l'obsession et de la paranoïa), l'intensité du film se dilue très rapidement dans le développement schématique des personnages et des événements. Alors que des « effets » échappés aux précédents films de Polanski abondent sur l'écran, un sentiment de « déjà vu » proche de l'ennui s'installe chez le spectateur.
(D.-L. O
Sortie à Paris : 26 mai 1976.


Ana Torrent et Géraldine Chaplin dans « Cria Cuervos ».

Glen et Randa
(Glen and Randa)
de Jim McBride, avec Steve Curry, Shelly Plimton, Woodrow Chambliss (U.S.A., 1971). « Deux adolescents, nés une trentaine d'années après l'explosion de la bombe atomique, vivent en pleine nature, sauvages et ignorants. Leur déambulation vers une ville hypothétique débouche sur la mort de la fille alors qu'elle donne naissance à un enfant. »
Film à inclure dans la S.-F. bien qu'il n'en possède à priori guère les caractéristiques, moins spectaculaires qu'*Apocalypse 2024*, moins violent que *New York ne répond plus*, son parti-pris d'observation minutieuse l'éloigne complètement d'une satire à la *Bed Sitt*

Room. Comme tous les autres films cités, il exploite un thème un peu éculé. (E. L.)
Sortie à Paris : 9 juin 1976.

Le Retour des morts-vivants (El attaque de los muertos sin ojos)
d'Amando de Ossorio, avec Tony Kendall, Esperanza Roy (Espagne, 1973). « Cinq cents ans après avoir été brûlés vifs par la populace en colère, les membres du cruel ordre des Templiers reviennent à la vie pour satisfaire leur besoin de vengeance. Ils massacrent un village avant d'être neutralisés par la lumière du soleil. »
Très médiocre produit ibérique d'un obscur tâcheron de l'épouvante. Quelques séquences plastiquement assez réussies ne parviennent pas à sauver l'entreprise du désastre.
Sortie à Paris : 9 juin 1976.


Mori Kishida dans « Le Lac de Dracula ».

Regards d'une enfance (Cria Cuervos)
de Carlos Saura, avec Géraldine Chaplin, Ana Torrent, Monica Randal (Espagne, 1976). « Par la force de son imagination, une petite fille de huit ans réussi à faire prendre corps et à donner une présence au souvenir permanent de sa mère disparue. »
Nouvelle démonstration du talent de Carlos Saura et du pouvoir fascinant de ses images, ce film doit beaucoup à l'étonnant personnage de Ana Torrent, qui fut révélé en 1974 par Victor Erice dans *L'Esprit de la ruche*
Sortie à Paris : 16 juin 1976.

Le Lac de Dracula (Chi o suu mi)
de Michio Yamamoto, avec Mori Kishida, Midori Fujita (Japon, 1972). « Un des descendants japonais du comte Dracula poursuit les maléfices de son trop célèbre ancêtre. »
Transposant au pays du Fujiyama le personnage suceur de sang frais, ce film est une réalisation très soignée par le choix des extérieurs et de la qualité des truquages des visions d'horreur. (P. G.)
Sortie à Paris : 16 juin 1976.

Psychose et Phantasmes sexuels de Miss Aggie (Memories within Miss Aggie)
de Gerard Damiano, avec Kim Pope, Mary Stuart, Deborah Ashira (U.S.A., 1974). « A la fin de sa vie, Miss Aggie se remémore ses expériences sexuelles. Souvenirs réels et phantasmes se mêlent dans un récit quasi hitchcockien. »
Gérard Damiano confirme là son talent pour le « hard core » de qualité, genre, il faut bien l'avouer, qui aurait tendance à céder à la facilité. Sans doute un auteur. (E. L.)
Sortie à Paris : 16 juin 1976.

La Course à la mort de l'an 2000 (Death Race 2000)
de Paul Bartel, avec David Carradine, Simone Griffith, Sylvester Stallone (U.S.A., 1975). « Dans un monde futuriste, une course à la mort est le grand jeu auquel se livrent les hommes de demain. Tous les coups sont permis et l'assassinat rapporte des points supplémentaires dans la compétition. »
David Carradine marche allègrement sur les traces de son père, soutenant par son jeu très particulier l'humour noir du réalisateur. *Licorne d'Or et Prix du Public au Festival international de Paris 1976.*
Sortie à Paris : 16 juin 1976.

L'Oiseau bleu (The Blue Bird)
de George Cukor, avec Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Ava Gardner (U.R.S.S./U.S.A., 1976). « La veille de Noël, deux enfants d'un bûcheron, font un rêve merveilleux. Ils partent en compagnie de la Lumière, l'Eau, le Pain, le Feu, le Sucre, la Chatte et le Chien, à la recherche de l'Oiseau Bleu, message du bonheur. Ils explorent les pays du Souvenir, des Plaisirs, de l'Avenir, mais ne parviennent jamais à capturer l'Oiseau Bleu. »
Le genre « merveilleux » nécessite de la part du metteur en scène une certaine « finesse » mais Cukor et son équipe ont malheureusement veillé à ce que *L'Oiseau bleu* ne prenne jamais son envol. La fidélité au récit a pour seul effet d'entraver le développement du film, ne provoquant au départ qu'une hilarité bien involontaire, puis un ennui embarrassé, laissant enfin place à une profonde tristesse devant tant d'efforts et de talents dépensés en pure perte. (D.-L. O.)
Sortie à Paris : 23 juin 1976.

Rouslan et Ludmila
d'Alexandre Ptouchko, avec Natalia Petrova, Valeri Kosinets, Vladimir Fiodorov (U.R.S.S., 1972). « Lors du mariage de la fille du Prince Vladimir, Ludmila, et du guerrier Rouslan, un spectre enlève la mariée. Le Prince Vladimir offre la main de Ludmila à qui la retrouvera. Rouslan et trois chevaliers affrontent le sorcier Tchernomor, responsable de l'enlèvement de Ludmila. »
Rouslan et Ludmila, magnifique morceau d'adieu d'Alexandre Ptouchko, nous emmène dans le monde enchanté des diablesses et des filtres magiques. Cette féerie à grand spectacle n'est nullement gâtée par un comique qui ne manque jamais ses effets. (A. S.)
Sortie à Paris : 30 juin 1976.

En 2000... Il conviendra de faire l'amour (Conviene far bene l'amore)
de Pasquale Festa-Campanile, avec Luigi Proietti, Agostina Belli, Eleonora Giorgi (Italie, 1975). « Les sources d'énergie étant épuisées, le monde est devenu un vaste musée de machines inutilisables. Dans son laboratoire, le professeur Nobili expérimente les théories de Wilhelm Reich et réussit à utiliser l'énergie bio-électrique libérée par l'excitation sexuelle. L'exploitation de sa découverte entraîne quelques bouleversements politiques et religieux. »
On s'amuse beaucoup à suivre la diabolique ascension de l'hilarant professeur Nobili. Pasquale Festa-Campanile a magnifiquement utilisé la science-fiction, l'érotisme et l'humour au profit d'une foisonnante satire politique et sociale. (F. G.)
Sortie à Paris : 7 juillet 1976.

Spermula
de Charles Matton, avec Dayle Haddon, Udo Kier, Ginette Leclerc (France, 1976). Nous avons définitivement renoncé à essayer de comprendre le scénario du film, où l'on assiste, paraît-il, à une invasion d'extra-terrestres-vampires. Encore un exemple navrant de « fantastique » (S.-F.?) à la sauce française : prétention, incohérence, absence d'idée ori-



→
ginale, interprétation nullissime et réalisation bâclée. Un cocktail peu ragoûtant... Restent quelques belles images, et un bataillon de jolies filles, mais l'érotisme évoqué par le titre est rigoureusement absent. (A. G.)
Sortie à Paris : 7 juillet 1976.

Symptoms
de Joseph Larraz, avec Angela Pleasence, Lorna Heilbron, Peter Vaughan (G.-B., 1974). « Hélène, qui vit seule dans un manoir au milieu de la campagne anglaise, invite son amie Anne, à passer quelques jours avec elle, mais en dépit de la beauté paisible de l'endroit, une atmosphère étrange pèse sur le domaine... Des crimes se produisent et les pièces de la maison semblent hantées d'une invisible présence. »
Sous-imitation d'Hitchcock et de Polanski. Maladresses et clichés accumulés lassent l'attention du spectateur, que ne parvient pas à ranimer la présence d'Angela Pleasence, aussi inquiétante que son célèbre père.
(A. G.)
Sortie à Paris : 7 juillet 1976.

King Kong contre Godzilla
(Kingu Kongu tai Gojira)
de Inoshiro Honda, avec Michael Keith, Thomas Montgomery, Kenji Sahara (Japon, 1963). « Godzilla libéré accidentellement d'un iceberg par un sous-marin rejoint et attaque Tokyo. Pendant ce temps, une expédition ramène King Kong vers le Japon. Celui-ci s'échappe et instinctivement se dirige vers Godzilla. Les deux monstres s'affrontent. »
Le scénario de King Kong additionné de celui de *Godzilla*, moins la qualité et le génie, plus la couleur. Malgré quelques morceaux de bravoure, telle la fabuleuse attaque de la pieuvre géante, on reste confondu devant ce pâle King Kong ivrogne et farceur. Demeure le savoir-faire incomparable de Inoshiro Honda et de son habituel spécialiste des effets spéciaux, Eiji Tsuburaya, hélas gâché par une caricature de scénario. (F. G.)
Sortie à Paris : 14 juillet 1976.

Quand les dinosaures dominaient le monde
(When Dinosaurs ruled the earth)
de Val Guest, avec Victoria Vetri, Robin Hawdon, Patrick Allen (G.-B., 1970). « Alors qu'elle a été désignée pour être la victime d'un sacrifice humain, une jeune femme d'une tribu primitive, à l'époque de la préhistoire sera sauvée par un homme d'une autre tribu au cours d'un cataclysme. Leur attirance mutuelle les exposera aux griefs de leurs tribus respectives. Ils devront affronter seuls, divers monstres géants. »
Quel plaisir que ce cinéma très soigné qui ne se prend pas au sérieux. La mise en scène précise et sûre de Val Guest a servi avec intelligence le prodigieux travail de truquages de Jim Danforth. Ses dinosaures sont certainement les plus convaincants qu'on ait vu de mémoire de cinéphile. (J.-C. M.)
Sortie à Paris : 14 juillet 1976.

Les Morts-vivants
(White Zombie)
de Victor Halperin, avec Bela Lugosi, Madge Bellamy, John Harron (U.S.A., 1932). « Pour se venger de celle qui ne l'aime pas, un jaloux la fait zombifier par le sorcier local, lequel utilise à des fins personnelles tous les morts-vivants qui tombent ainsi en son pouvoir. »
Un excellent « B-Pictures » aux décors oniriques et à l'atmosphère angoissante, grâce à un montage très nerveux et à la présence d'un Bela Lugosi alors en pleine forme. Le seul film visible du méconnu Victor Halperin. (P. G.)
Sortie à Paris : 21 juillet 1976.

Le Voyeur
(Peeping Tom)
réédition de Michael Powell, avec Carl Boehm, Moira Shearer, Pamela Green (G.-B., 1959). « Un jeune homme, Mark Lewis, est victime d'une psychose née des expériences que pratiquaient sur lui, alors qu'il était enfant, son père pour ses études sur la scopophilie. Il est l'esclave d'une caméra dont il se sert pour filmer la peur de jeunes femmes qu'il assassine. »
Description d'un cas pathologique rendu exceptionnel par l'utilisation de la caméra, puisqu'elle est à la fois l'arme des crimes et témoin de ceux-ci. Rarement folie homicide fut mieux décrite à l'écran, rarement caméra fut autant subjective. (P. G.)
Sortie à Paris : 28 juillet 1976.

Frissons
(Parasite Murders)
de David Cronenberg, avec Barbara Steele, Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry (Canada, 1975). « Dans un immeuble, des larves monstrueuses, issues d'une malheureuse expérience scientifique, s'introduisent dans les êtres humains par tous les orifices naturels, les transformant en déments assoiffés de luxure et de meurtre. »
L'un des films d'horreur les plus percutants de l'année : cette épidémie de sang et de sexe est traduite en images parfois insoutenables dans un crescendo infernal débouchant sur une apocalypse clairement suggérée. (P. G.)
Sortie à Paris : 4 août 1976.

Demain les mômes
de Jean Pourtalé, avec Niels Arestrup, Brigitte Rouan (France, 1976). « A la suite d'un cataclysme qui a anéanti la race humaine, un des rares survivants tente de participer à la vie d'un groupe d'enfants étrangement insensibles et indépendants. Après s'être servis de lui les enfants l'excluront de leur communauté. »
Malgré un manque de moyens qui aurait pu entraver ses ambitions, Jean Pourtalé réussit grâce à la solide construction de son scénario et à la rigueur de sa mise en scène, une œuvre originale et cohérente. (F. G.)
Sortie à Paris : 18 août 1976.


« Quand les dinosaures... »

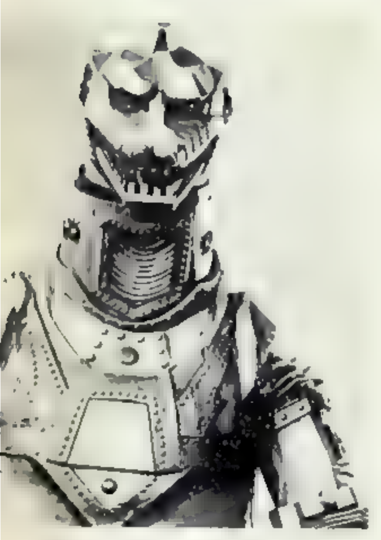
Les Monstres du continent perdu
(Meka Gojira no Gyakushu)
de Inoshiro Honda, avec Akihiko Hirata, Tomoko Ai, Kenji Sahara (Japon, 1975). « Mecha-Godzilla, le monstrueux robot qui devait permettre aux extra-terrestres de conquérir la Terre, a été détruit par Godzilla. Les extra-terrestres le remettent sur pieds et, aidé par un nouveau monstre, le titanosaure, le robot affronte une nouvelle fois Godzilla. »
Bien que les truquages soient soignés et que Inoshiro Honda ait apporté son sens du rythme, cette suite de *Godzilla contre Mecanick-Monster* reste d'un intérêt très limité. (A. G.)
Sortie à Paris : 25 août 1976.





Lee Remick et Harvey Stephens dans « La Malédiction ».

Carl Boehm et Moira Shearer dans « Le Voyeur ».



« Les Monstres du continent perdu. »

Grizzly, le monstre de la forêt

(Grizzly)

de William Girdler, avec Christopher George, Andrew Prine, Richard Jaeckel (U.S.A., 1976) « Dans une région touristique très boisée, un ours gigantesque sème la terreur, attaquant les humains et déjouant tous leurs pièges. Un intrépide chasseur aura finalement raison de lui mais non sans peine. »

Après le gorille, le requin, et autres animaux, voici l'ours promu vedette principale. Pas de surprise, peu d'originalité, mais quelques plans impressionnants de la bête furieuse déchaînée très photogénique. (P. G.)

Sortie à Paris : 25 août 1976.

Dracula, Père et Fils

d'Edouard Molinaro, avec Christopher Lee, Bernard Menez, Marie-Hélène Breillat (France, 1976). « Devenu acteur de films de vampires, Dracula se désole d'avoir un fils indigne qui refuse de s'abreuver à la même source que son illustre papa, ce qui vaudra, à l'un comme à l'autre, maints déboires. »

Savoureux pastiche où le majestueux Christopher Lee s'autoparodie avec brio, face à un Bernard Menez toujours aussi niais dont on comprend fort bien qu'il désespère l'auteur de ses jours. Assez rare réussite de fantastique français ayant bien assimilé son « Petit Hammer illustré ». (P. G.)

Sortie à Paris : 15 septembre 1976.

Duelle

de Jacques Rivette, avec Juliet Berto, Bulle Ogier, Jean Babilée (France, 1976). « Deux créatures, l'une diurne, l'autre nocturne, sorties des limbes pour un temps compté, s'affrontent jusqu'à la destruction pour un bijou qui leur permettrait de rester sur terre. Autour d'elles victimes de leurs rivalités, des humains meurent, mais l'échéance arrive et c'est une jeune « veilleuse de nuit », poussée par sa haine, qui triomphe de leurs pouvoirs. »

Argument intéressant, costumes superbes, présence agissante de Juliet Berto et Bulle Ogier, et pourtant le film reste bâtard. Cette histoire d'interférence entre deux univers oscille maladroitement entre la crédibilité et le rêve. C'est trop ou pas assez. (J. W.)

Sortie à Paris : 15 septembre 1976.

Ghost Story

de Stephen Weeks, avec Anthony Bate, Larry Dann, Murray Melvin, Marianne Faithfull (G.-B., 1974). « Trois jeunes gens s'efforcent de découvrir l'origine des manifestations surnaturelles dans une vieille demeure hantée. Un seul y parviendra. »

Stephen Weeks essaie de donner un ton différent à son film qui, bien que tourné en Inde, restitue parfaitement l'atmosphère désuète de l'Angleterre du début du siècle. L'œuvre bénéficie également d'une interprétation de qualité, mais manque de souffle. (A. G.)

Sortie à Paris : 22 septembre 1976.

Godzilla 1980

(Gojira tai Megaro)

de Jun Fukuda, avec Katsuhiko Saski, Yusuke Kawase, Yutaka Hayashi (Japon, 1973). « Menacés par nos expériences atomiques, les habitants du royaume souterrain de Seatopia envoient leur dieu Megalon pour détruire Tokyo. Un jeune savant lui oppose un robot, Jet Jaguar. Les Seatopiens font alors appel à Gigan, prisonnier dans l'espace mais Godzilla intervient. »

Rien de nouveau : les bagarres ont lieu sur l'immanquable colline-ring où les hommes savants et militaires ne sont que des spectateurs passifs. La naïveté

→



Une des photos abusives de « L'Invasion des araignées géantes ».

→

du scénario et la defaillance de la réalisation vont de pair. A signaler, l'emploi abusif des stock-shots d'anciens films Toho. (H. H.)
Sortie à Paris : 27 octobre 1976.

Sugar Hill

de Paul Malansky, avec Mary Bey, Robert Quarry, Richard Lawson (U.S.A., 1975). « Sugar Hill, une jeune femme dont le fiancé a été exécuté par un truand sans scrupule qui désirait s'approprier sa boîte de nuit, fait appel à une vieille sorcière vaudou pour se venger. Elle invoque Baron Samedi, un dieu vaudou qui a le pouvoir de réveiller les morts. Les zombies élimineront implacablement le truand et ses hommes. »
Scénario lamentable, réalisation poussive, interprétation insupportable : un film navrant de nullité. N'en parlons plus et oublions-le très vite. (F. G.)
Sortie à Paris : 10 novembre 1976.

La malédiction
(The Omen)

de Richard Donner, avec Gregory Peck, Lee Remick, David Warner, Harvey Stephens (U.S.A., 1976) « L'enfant d'un grand homme politique américain se révèle peu à peu n'être autre que la réincarnation de Satan. Il supprimera ses parents, malgré tous les efforts du malheureux père pour détruire cette terrible engeance. »
Dans l'abondant sillage de *L'Exorciste*, voici le chef d'œuvre d'un thème qui distille une terreur d'autant plus percutante que savamment dosée. Gregory Peck meilleur que jamais en chasseur de démon. (P. G.)
Sortie à Paris : 17 novembre 1976.

Serail

d'Eduardo de Gregorio, avec Leslie Caron, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, Corin Redgrave (France, 1975). « Dans une étrange maison qu'il veut acheter, un romancier rencontre trois femmes mystérieuses, dont il ne saura jamais quelle comédie elles lui jouent. Il finira par demeurer prisonnier de la vaste demeure. »
Nouvelle illustration du thème de la maison-vampire, traitée à coups d'interminables dialogues où bavardent à tour de rôle Leslie Caron, Marie-France Pisier et Bulle Ogier face au jeune Corin Redgrave dont on admire la patience sinon la vertu.
(P. G.)
Sortie à Paris : 17 novembre 1976.

L'Invasion des araignées geantes
(The Giant Spider Invasion)

de Bill Rebane, avec Steve Brodie, Barbara Hale, Alan Hale (U.S.A., 1975). « Echouant sur la Terre, une astéroïde donne naissance à une race d'araignées géantes qui terrorise les habitants d'une petite ville. »
Malgré une affiche et un titre alléchant, le film ne comporte en tout et pour tout qu'une seule araignée géante, laquelle est un modèle grandeur nature entraîné par un tracteur. Une série Z de la pire espèce, où la vulgarité du dialogue rivalise avec la pauvreté des moyens engagés. (A. G.)
Sortie à Paris : 24 novembre 1976.

King Kong

de John Guillermin, avec Jessica Lange, Jeff Bridges, Charles Grodin (U.S.A., 1976) « Une expédition à la recherche de gisements pétrolifères découvre dans une île perdue un singe gigantesque qu'elle capture et ramène à New York. Le gorille géant s'évade et doit être abattu par les hélicoptères de l'armée. »
Decevant remake du plus beau film du monde, à cause de la modernisation du thème, du bavardage intarissable de la Belle pas du tout effrayée par la Bête, et de l'absence de vie préhistorique. La séquence newyorkaise a cependant du souffle. (P. G.)
Sortie à Paris : 17 décembre 1976.

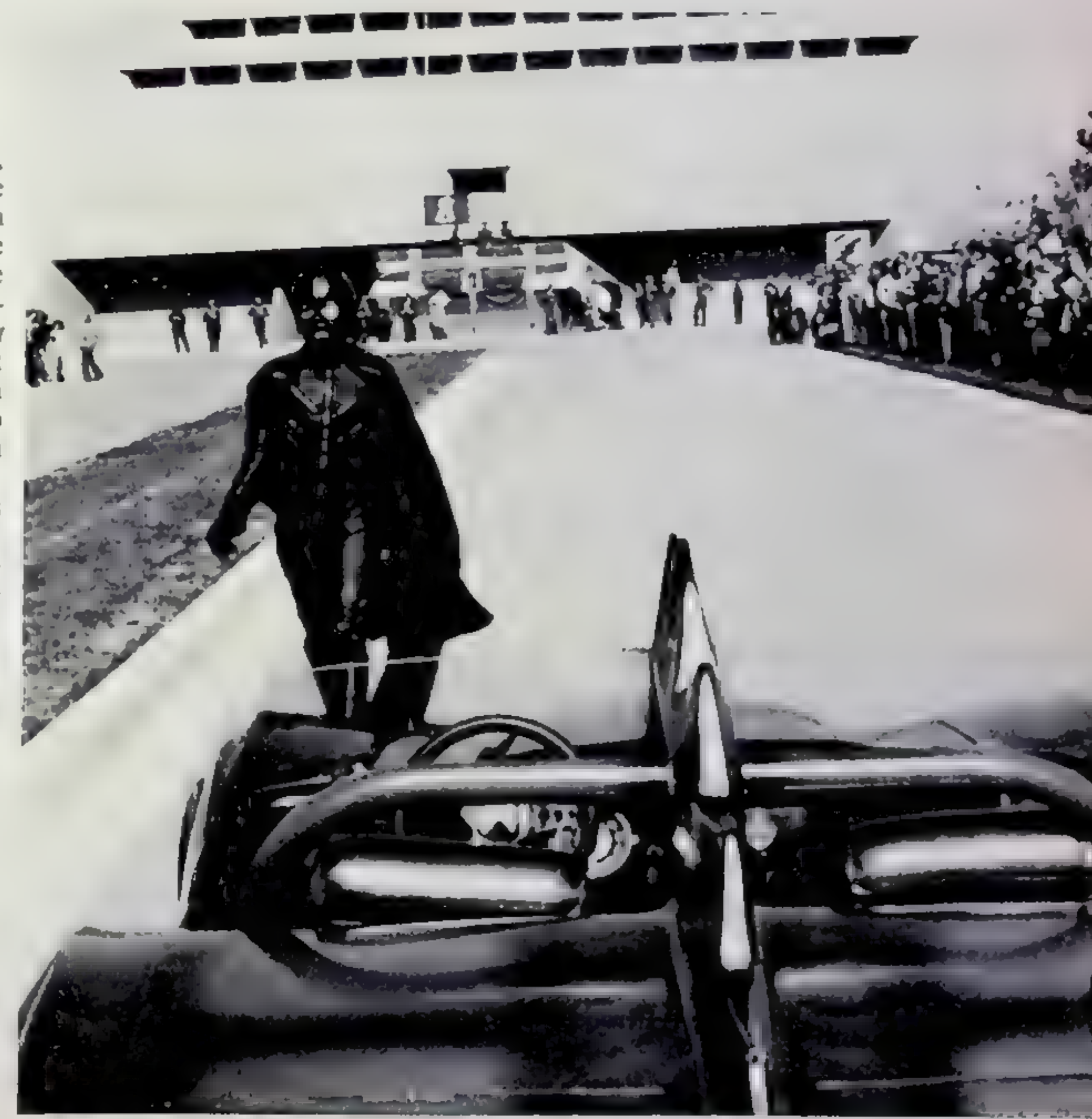
L'Age de cristal
(Logan's Run)

de Michael Anderson, avec Michael York, Jenny Agutter, Richard Jordan, Peter Ustinov (U.S.A., 1976). « Dans un futur où les êtres vivants sont supprimés dès leur trentième anniversaire, deux jeunes gens s'évadent de leur cité souterraine et découvrent à la surface de la Terre le soleil, un vieillard et des chats. Forts de ces révélations, ils reviendront combattre la cruelle Loi. »
Quoique bien inférieur au roman adapté, c'est un chef-d'œuvre de science-fiction avec d'extraordinaires décors et maquettes, une réalisation parfaite et un Peter Ustinov toujours étonnant. (P. G.)
Sortie à Paris : 22 décembre 1976.

Ces notes ont été rédigées par Frédéric Grosjean, Alain Gauthier, Pierre Gires, Jean-Claude Michel, David L. Overbey, Joelle Wintreberg, Horacio Higuchi, Evelyne Lowins.

Le 5e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

COMME une saine tradition, que l'on observe, comme une bonne habitude que l'on tient à conserver, comme un vieil ami que l'on retrouve chaque fois avec le même plaisir, le *Festival international de Paris du Film fantastique et de Science-fiction* en 1976 s'était déroulé du 10 au 18 avril dans la salle immense mais parfois trop petite du Palais des Congrès, au Centre international de Paris.
Cette cinquième édition, au cours de laquelle 33 longs métrages et 8 courts métrages avaient été projetés, était réalisée comme chaque année par Alain Schlockoff et l'équipe qui avec lui s'efforce depuis plusieurs années d'offrir au public français des occasion de plus en plus nombreuses de voir des films fantastiques et d'une manière générale, de faire mieux connaître ce genre souvent dédaigné par la majorité des circuits de distribution et de la presse cinématographique « cartésienne » de chez nous.
Pour la deuxième fois, Christopher Lee marqua le festival de sa présence en venant parler, sur la scène →



La « Licorne d'Or » 76 : « La Course à la mort de l'An 2000. »

du Palais des Congrès, du film fantastique qu'il était en train de tourner sous la direction d'Edouard Molinaro, en compagnie duquel il s'adressa au public du festival.

La rétrospective permit d'abord de retrouver deux sympathiques monstres des années 50, créés par Ray Harryhausen pour Eugène Lourié *(Le Monstre des temps perdus)* et Nathan Juran *(A des millions de kilomètres de la Terre)*; deux productions Hammer de la décade 60 : *Fanatic* et *The Nanny*, baignant dans le suspense et l'angoisse, valorisées par l'interprétation de deux monstres sacrés hollywoodiens : Tallulah Bankhead et Bette Davis. Elle permit enfin et surtout de découvrir un film curieux de George Pal, créateur de merveilles en tous genres : *The Seven Faces of Dr. Lao* (1964), conte philosophico-fantastique à décor de western, où Tony Randall, avec l'aide compétente de l'as maquilleur William Tuttle, réussit une septuple composition qui vaut bien la prestation d'Alec Guiness dans le fameux *Noblesse oblige*.

La section informative fut principalement consacrée à Dan Curtis, quasiment inconnu du public français, malgré la sortie de l'un de ses meilleurs films, *House of Dark Shadows (La Fiancée du vampire)*, transposition sur grand écran d'une célèbre série télévisée. Depuis plus de 10 ans, Curtis produit, écrit et réalise, pour la T.V. et pour le cinéma, des dizaines de films fantastiques abordant tous les thèmes.

L'anonymat injuste dans lequel il était tenu en France est désormais rompu, grâce à ce festival qui, après Mojica Marins, aura révélé chez nous un grand serviteur du genre. Nous avions pu voir, lors du festival 1975, son *Dracula* avec Jack Palance, d'une beauté plastique et poétique certaine. En 1976, nous vîmes deux aventures de Kolchak, journaliste incarné par Darren McGavin, mêlé à de sanglantes énigmes policières qui versent dans le Fantastique, les tueurs recherchés étant, dans l'une un vampire, et dans l'autre, un savant vieux de 144 ans, ayant besoin de jeunes victimes pour renouveler ses cellules vitales tous les 21 ans. *The Night Stalker* et *The Night Strangler* sont deux films jumeaux où ne varient que le vilain et la vedette féminine. *The Norliss Tapes* met en vedette un ressuscité par démonologie interposée, mari défunt de la belle Angie Dickinson, dont les méfaits nocturnes sont autant de moments terrifiants, malgré la rassurante présence de Roy Thinnes, ex-David Vincent des *Envahisseurs* de nos petits écrans.



Marie-Hélène Breillat. Christopher Lee. Edouard Molinaro sur la scène du Palais des Congrès.

Autre réalisation de Dan Curtis : *Trilogy of Terror*, dont les trois sketches nous ont été présentés sous forme de courts métrages, et où Karen Black, sur des scripts percutants de Richard Matheson, nous révéla les multiples facettes de son talent. Chacune de ses apparitions fut vigoureusement applaudie, à partir de sa performance dans *Amelia*, l'une des plus terrifiantes short-stories jamais captées par une caméra. On devait retrouver cette actrice (tient-on en elle une nouvelle Barbara Steele?) dans un film en compétition : *Burn Offerings*, toujours de Dan Curtis, pour lequel le Prix de la meilleure interprétation lui fut octroyé.

Hors ces œuvres de Dan Curtis, signalons *Hauser's Memory* de Boris Sagal, film-surprise pétri de qualités, interprété par un David McCallum au mieux de sa forme, adaptation du roman du même titre de Curt Siodmak; *The Possession of Joel Delanney*, de Warris Hus sein avec la féline Shirley Mac Laine; et *La Fille sur un balc* spécimen tchèque, seule coméd de cette sanglante et terrifiant semaine, réplique timide au fameuses sorcières hollywoodiennes Veronica Lake et Angela Lansbury.

Restent les films en compétition, e

tout d'abord *Burnt Offerings*, de Dan Curtis, déjà cité, présenté en avant-première mondiale, et qui, à notre avis, aurait dû remporter dans un fauteuil la Licorne d'Or de ce festival. Sur le thème de « la maison qui tue », jamais un film n'a distillé autant d'horreur dans sa lente et insidieuse progression du réel vers le surnaturel. Lorsque l'on pratique le cinéma fantastique régulièrement, il est très rare que l'on ait peur en assistant à la projection d'un film. Eh bien, il faut le dire, l'avouer, le reconnaître : *Burnt Offerings* est l'un des rares films qui fasse vraiment peur et vous laisse cette peur longtemps après la fin de sa projection.

Shanks de William Castle, conte morbide, humoristique et poétique, le plus inattendu, par son originalité, de tous les films de ce festival, aurait mérité lui aussi les faveurs du jury, au moins pour l'interprétation du mime Marcel Marceau, génial animateur de peu ordinaires zombies.



Silent Night, Bloody Night.



The Super Inframan.

Les films à sketches continuent de proliférer dans le domaine du Fantastique; nous ne nous en plaindrons pas, si tous les spécimens ont la qualité de *From beyond the Grave*, de Kevin Connor, qui ouvrit le festival en une véritable feu d'artifices de thèmes classiques traités sans exception avec un maximum d'efficacité, interprétés par une troupe d'acteurs britanniques depuis longtemps rompus à ce genre de sport, en tête desquels Peter Cushing mène le jeu avec son coutumier sens de l'humour. Bien moins convaincant fut le germanique *Parapsycho* de Peter Patzak, illustrant en trois volets la réincarnation, la métempsychose et la télépathie avec une même timidité qui laisse le spectateur sur sa faim; une peu ragoûtante séquence d'autopsie a quelque peu secoué les spectateurs (pourtant prévenus), ce qui n'empêchera pas cette production de tomber rapidement dans l'oubli.

Bien entendu, les personnages chefs-de-file de la mythologie fantastique furent aussi au rendez-vous : Frankenstein et Dracula, tels des phénix, ressurgissent régulièrement de leurs cendres (ou de leurs cercueils), animés d'une vie nouvelle, vus par des yeux nouveaux : le premier, dans une adaptation de Jack Smight des plus fidèles à l'esprit du roman de Mary Shelley, avec un grandiose dénouement dans les solitudes polaires et une distribution de choix où les plus petits rôles sont tenus par de grands acteurs (James Mason, John Gielgud, Ralph Richardson, David McCallum) entourant Michael Sarrazin, monstre imprévu, douloureux, peut-être le meilleur depuis

→

→

Karloff; Dracula se manifestant pour sa part dans un film nippon respectueux de la sanglante tradition occidentale, *(Le Lac de Dracula)*, ainsi que dans un trop long documentaire, *In Search of Dracula*, où Christopher Lee guide le spectateur-touriste sur les lieux où vécut le personnage qui inspira Bram Stoker.

Le Japon (avec l'équipe *Baby Cart at the River Styx*) et la Chine (avec *Devil Crows*, et le naïf *The Super Inframan* aux superbes effets spéciaux) ont confirmé que le Fantastique le plus débridé, le plus fou, le plus mouvementé, régnait dans la lointaine Asie, de la Grande Muraille au Fujiyama.

Deux loups-garous hantèrent ce cinquième festival : celui du *Loup-Garou de Washington* nous semble peu crédible, d'autant plus que Dean Stockwell l'incarne avec force grimaces superflues; mais celui de *The Beast must die* est plus convaincant par le cadre de son action. Peter Cushing est mêlé à cette chasse à la Bête du Clair de Lune, et nous l'avons aussi retrouvé, à nouveau opposé à son vieux complice Christopher Lee, dans *La Chair du Diable*, où Freddie Francis se débat avec un script inégal, aidé cependant par une excellente interprétation.

Le cannibalisme a envahi les écrans ces dernières années; ce thème très discutable fut illustré cette fois par deux productions américaines dissemblables mais également réussies : *Messiah of Evil*, de William Huyck (seul film non asiatique en scope), où la populace d'une petite bourgade subit les conséquences d'une malédiction centenaire, et *Terror at Red Wolf Inn*, de Bud Townsend, où l'action est ramenée aux dimensions d'une auberge solitaire dans laquelle une jeune fille devient captive d'hôteliers au solide appétit.

The Legendary Curse of Lemora de Richard Blackburn rallia de nombreux partisans, quoique cette sombre histoire de vampirisme nous ait paru de facture assez sommaire.

Silent Night, Bloody Night, de Theodore Gershuny comprend une sanglante séquence de meurtre à la hache dans une demeure maudite qui fut jadis le lieu d'un autre drame horrible, lequel est vu dans un flash-back d'images jaunies comme les photos d'un vieil album.

The Stepford Wives de l'acteur Bryan Forbes, fut loin d'obtenir les faveurs du public : il contenait pourtant, outre une photo et une interprétation parfaites, une bonne idée de scénario qui eut cependant le tort de ne se révéler qu'après deux heures de projection. Mais c'est un film qu'au moins les hommes devraient apprécier puisqu'il y est question de femmes parfaites (la voilà bien, la science-fiction!).

Plus banal dans son traitement, *Lifespan* d'Alexandre Whitelaw, tente sans convaincre une approche du thème de la longévité. *Private Parts* de Paul Bartel promène d'inquiétants spécimens d'humanité dans un hôtel minable, dont un tueur à la hache et un androgyne dont l'obsession sexuelle se matérialise sous forme d'injections de son propre sang dans une femme en plastique grandeur nature.



« Burnt Offerings » : Oliver Reed et Karen Black.

Enfin, *La Course à la mort de l'An 2000*, du même Paul Bartel (révélation et triomphateur de ce cinquième festival) enthousiasma une foule entraînée à travers les Etats-Unis par les « bolides de la mort » aux carrosseries futuristes. Cette production de Roger Corman renouvela l'exploit des *Insectes de Feu* en obtenant à la fois la Licorne d'Or attribuée par le jury, et le Grand Prix du public du Festival.

PIERRE GIRES

Palmarès

Le Grand Prix du public a été attribué par les spectateurs du festival à *Death Race 2000 (La Course à la mort de l'An 2000)* (de Paul Bartel, U.S.A.).

Prix de la Critique : *Private Parts* (de Paul Bartel, U.S.A.).

Le Jury officiel, composé de : Robert Louit, Patrick Poivre d'Arvor, Jacques Siclier, W. Siudmak et Michel Subiéla, a attribué pour sa part les prix suivants :

Prix d'Interprétation : Karen Black, pour *Burnt Offerings* (de Dan Curtis, U.S.A.) et l'ensemble de ses créations dans les films présentés au cours du festival.

Prix du Meilleur Premier Film : *Lifespan* (d'Alexandre Whitelaw, U.S.A./Pays-Bas).

Prix du Meilleur Scénario : Christopher Isherwood et Dan Bachary pour *Frankenstein the True Story* (de Jack Smight, U.S.A.).

Prix Spécial du Jury : *The Stepford Wives* (de Bryan Forbes, U.S.A.).

Licorne d'Or, Grand Prix du Festival de Paris 1976 à : *Death Race 2000* (de Paul Bartel, U.S.A.).





En haut, « The Stepford Wives »
A gauche, « Frankenstein the True Story ».
A droite, « Private Parts ».

Tableau des films fantastiques présentés à Paris en 1976

Coté par Alain Schlockoff, Pierre Gires, Robert Schlockoff, Frédéric Grojean, Jacques Goimard. COTATION - **0** : nul, **1** : médiocre, **2** : intéressant, **3** : bon, **4** : excellent.

TITRE DES FILMS	A.S.	P.G.	R.S.	F.G.	J.G.	MOYENNE
New York ne répond plus (Robert Clouse), U.S.A., 1974 (7-1-76)	1	3		1	1	1,5
Frankenstein et le Monstre de l'Enfer (Terence Fisher), G.-B., 1972 (21-1-76)	3	3	2	2	2	2,4
Les Dents de la mer (Steven Spielberg), U.S.A., 1975 (28-1-76)		3		3	3	3
Les Insectes de feu (Jeannot Szwarc), U.S.A., 1975 (28-1-76)	4	4	3	3	2	3,2
La Montagne ensorcelée (John Hough), U.S.A., 1975 (4-2-76)		2		2	0	1,3
Un Coin tranquille (Henry Jaglom), U.S.A., 1970 (11-2-76)			1	0	2	1
Les Décimales du futur (Robert Fuest), G.-B., 1974 (10-3-76)	1	2			2	1,6
Les Pousse-au-crime (Larry Yust), U.S.A., 1975 (24-3-76)		3	2	3		2,6
La Griffe de Frankenstein (Anthony Balch), G.-B., 1973 (7-4-76)	2	2	3	2		2,2
The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman), G.-B., 1974 (14-4-76)	2	1				1,5
Jonathan Livingstone le Goéland (Hall Barlett), U.S.A., 1973 (17-4-76)	2	2	3	2		2,2
Apocalypse 2024 (L.Q. Jones), U.S.A., 1975 (21-4-76)	3	2	3	4	3	3
L'Ultime Garçonnière (Richard Lester), G.-B., 1969 (21-4-76)			2	2	2	2
Le Monstre du château (José-Luis Merino), Italie/Espagne 1970 (28-4-76)					1	
La Course contre l'enfer (Jack Starrett), U.S.A., 1975 (5-5-76)		3	2	1	0	1,5
Le Secret de la vie (Alexandre Whitelaw), U.S.A./Pays-Bas, 1975 (5-5-76)	3	1	3	3	3	2,6
Dracula et ses femmes vampires (Dan Curtis), U.S.A., 1973 (12-5-76)	3	1	2	4		2,5
Le Sixième Continent (Kevin Connor), G.B., 1974 (12-5-76)	2	2	2	1	1	1,6
The Nanny (Seth Holt), G.-B., 1965 (12-5-76)	3	2	2	2	3	2,4
Attention au Blob! (Larry Hagman), U.S.A., 1971 (19-5-76)	2	0	2	1	1	1,2
La Chair du Diable (Freddie Francis), G.-B., 1972 (12-5-76)	2	2	4	2		2,5
Le Locataire (Roman Polansky), France, 1976 (26-5-76)		2		2	3	2,3

Glen et Randa (Jim McBride), U.S.A., 1971 (9-6-76)					2	2
Le Retour des morts-vivants (Amando de Ossorio), Espagne, 1973 (9-6-76)	0	1		0	0	0,2
La Course à la mort de l'An 2000 (Paul Bartel), U.S.A., 1975, (16-6-76)	2	2	1	3	4	2,4
Le Lac de Dracula (Michio Yamamoto), Japon, 1972 (16-6-76)	2	2	1	2	0	2,4
Cria Cuervos (Carlos Saura), Espagne, 1976	3		4	3	4	3,5
Psychose et Phantasmes sexuels de Miss Aggie (Gérard Damiano), U.S.A., 1974 (16-6-76)	3		4		2	3
L'Oiseau bleu (George Cukor), U.R.S.S./U.S.A., 1976 (23-6-76)					2	
Rouslan et Ludmila (Alexandre Ptouchko), U.R.S.S., 1972 (30-6-76)	3	3	2	4	1	2,6
En 2000... il conviendra de faire l'amour (Pasquale Campanile), Italie, 1975 (7-7-76)				3		
Spermula (Charles Matton), France, 1976 (7-7-76)	0				0	
Symptoms (Joseph Larraz), G.-B., 1974 (7-7-76)	1					
King Kong contre Godzilla (Inoshiro Honda), Japon, 1963 (14-7-76)	2	1	2	1		1,5
Quand les dinosaures dominaient le monde (Val Guest), G.-B., 1970 (14-7-76)	2	3	3	3		2,7
Les Morts-vivants (Victor Halperin), U.S.A., 1932 (21-7-76)	3	3	2	3	2	2,6
Le Voyeur (réédition) (Michael Powell), G.-B., 1959 (28-7-76)	4	3		4	2	3,2
Frissons (David Cronenberg), Canada, 1975 (4-8-76)	2	3	3	3		2,7
Demain les mômes (Jean Pourtalé), France, 1976 (18-8-76)		1		3		
Les Monstres du continent perdu (Inoshiro Honda), Japon, 1975 (25-8-76)	2	1	1	1		1,2
Grizzly, le monstre de la forêt (William Girdler), U.S.A., 1976 (25-8-76)		2				
Dracula Père et Fils (Edouard Molinaro), France, 1976 (15-9-76)	2	2	2	3		2,2
Duelle (Jacques Rivette), France, 1976 (15-9-76)					1	
Ghost Story (Stephen Weeks), G.-B., 1974 (22-9-76)	1					
Godzilla 1980 (Jun Fukuda), Japon, 1973 (27-10-76)	0	1	0	0	0	0,2
Sugar Hill (Paul Maslansky), U.S.A., 1975 (10-11-76)				0		
La Malédiction (Richard Donner), U.S.A., 1976 (17-11-76)	3	4	4	3	1	3
Serail (Eduardo de Gregorio), France, 1975 (17-11-76)	2	1			3	2
L'Invasion des araignées géantes (Bill Rebane), U.S.A., 1975 (24-11-76)	0			0	0	0
King Kong (John Guillermin), U.S.A., 1976 (17-12-76)	2	2	3	2	2	2,2
L'Age de cristal (Michael Anderson), U.S.A., 1976 (22-12-76)	2	4		3	1	2,5

Le prince des ténèbres à Paris

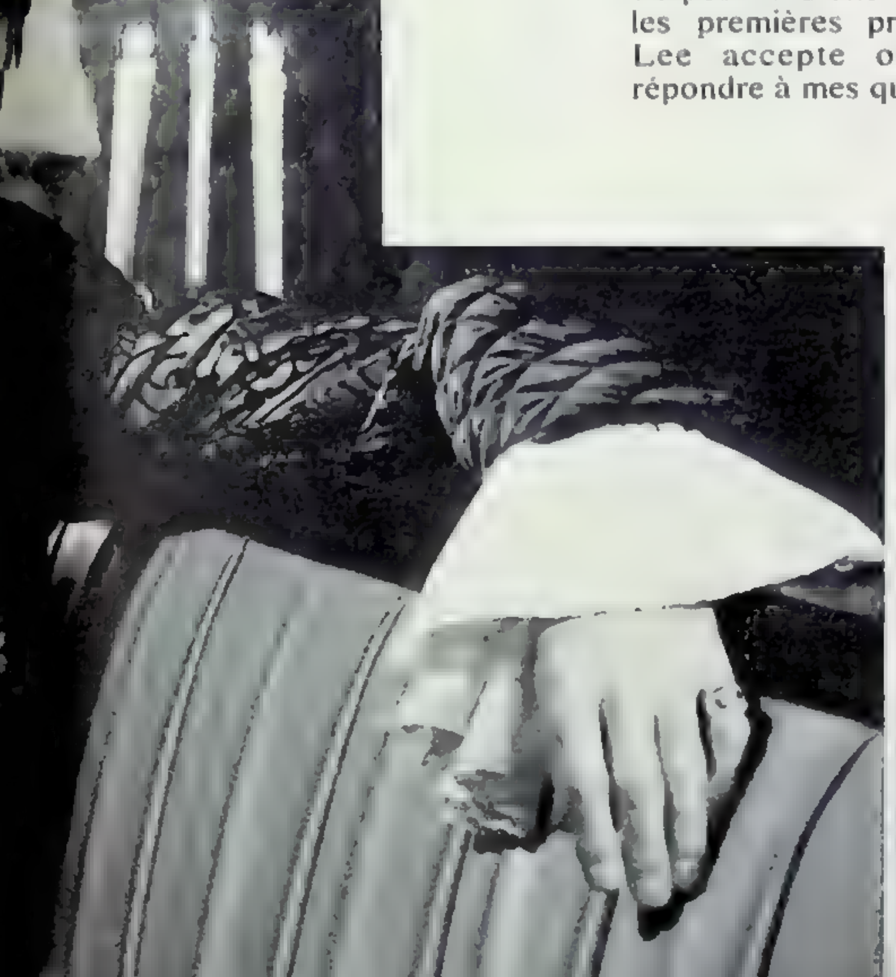
Alors que la production fantastique mondiale, qui a toujours été importante quantitativement, connaît depuis quelques mois un surcroît d'activité et s'oriente de plus en plus vers la création d'œuvres de qualité, la France, toujours originale en la matière, continue d'ignorer systématiquement le genre : des œuvres comme La Merveilleuse Visite *de Marcel Carné, ou* Les Nuits Rouges *de Georges Franju, ne représentent que des tentatives, ô combien isolées, de tirer de sa médiocrité satisfaite notre production nationale.*

Il convient donc de se réjouir lorsqu'un metteur en scène tel qu'Edouard Molinaro, que le succès n'a jamais boudé, remet en question sa carrière par une idée saugrenue : l'adaptation du roman de Claude Klotz, Paris-Vampire, *avec en tête de distribution Christopher Lee, arraché aux brumes des forêts de la Hammer Film.*

C'est à l'hôtel George V que Frédéric Grosjean avait pu rencontrer Edouard Molinaro et Christopher Lee, pour les interroger sur l'œuvre en cours alors.

LA plus grande partie du premier étage de l'hôtel George V disparaît sous les projecteurs, les rails de travelling, les câbles électriques, signes irréfutables de l'activité qui depuis quelques jours règne en ces lieux. Mais, pour l'instant, le silence le plus total baigne l'endroit : artistes et techniciens sont au repos.

Au sol, deux cercueils gisent, dont l'un supporte un candélabre poussiéreux. Soudain, un grincement sinistre : le couvercle du second se soulève lentement, poussé par une main dont je contemple en frissonnant les articulations pâlies et crispées... Un rire inextinguible, jailli des profondeurs du cercueil, me rassure, tandis qu'apparaît Bernard Menez, costumé en vampire et enchanté de sa plaisanterie.



Sur ses indications, je parcours un couloir exigu, tandis qu'apparaissent peu à peu les premiers techniciens, qui bientôt forment une foule affairée et pittoresque. J'aperçois Edouard Molinaro donnant quelques indications à Marie-Hélène Breillat, aguichante, romantique, très « moineau du faubourg » ainsi que le veut son rôle.

Poudré et vieilli pour les besoins de la cause, Christopher Lee, auquel un costume étroit et rigide interdit même de s'asseoir, fume stoïquement sa pipe tandis que s'affairent les électriciens, les accessoiristes, les machinistes.

Disposant d'une demi-heure avant les premières prises, Christopher Lee accepte obligeamment de répondre à mes questions.

L'Ecran Fantastique : *Il semble qu'Edouard Molinaro veuille donner un caractère plus humain au personnage du vampire.*

Christopher Lee : Il y a plusieurs histoires et plusieurs niveaux dans *Dracula, Père et Fils* mais le fond du film est plein d'humanité, de tristesse, de romantisme mais pas de terreur ni d'épouvante. Il y a de la jalousie, le père et le fils sont amoureux de la même fille. Une des choses les plus importantes pour moi, c'est que le public, en voyant ce film, ne pense jamais que le personnage est sérieux, c'est un jeu qu'il mène, il n'est pas du tout ce qu'il semble être.

E.F. : *Vous reprenez encore pour ce film votre rôle de séducteur.*

C.L. : Oui, mais vous savez, il n'est pas nécessaire d'être vampire pour séduire.

E.F. : *Vous avez déclaré à plusieurs reprises, au cours de votre carrière, que vous ne joueriez plus le personnage de Dracula.*

C.L. : J'ai déclaré que je ne le jouerai plus sérieusement et je ne le joue pas dans ce film, je ne joue pas le personnage. Je le répète mais personne ne semble vouloir m'écouter, il y a quatre ans que je ne joue plus Dracula et je ne le jouerai plus jamais sérieusement.

E.F. : *Même si on vous proposait un très bon scénario?*

C.L. : Non, je ne le ferais pas. Ce n'est pas nécessaire, je n'ai ni envie ni besoin de le faire, on me propose d'autres choses. Il y a beaucoup d'autres acteurs qui ont repris le rôle depuis que j'ai arrêté : David Niven, Jack Palance, Udo Kier... Je fais maintenant partie des comédiens qui ont joué le rôle, c'est tout. ⟶

E.F. : *Une dernière question avant d'enterrer Dracula. Quel est le film, à part* Le Cauchemar de Dracula, *où vous avez pu le mieux exprimer le personnage?*

C.L. : *Le Cauchemar de Dracula* a été le seul, parce qu'il suivait le roman.

E.F. : *Avez-vous vu l'interprétation de Jack Palance?*

C.L. : Non, ni les miennes d'ailleurs sauf pour le premier.

E.F. : *Il y a dix ans exactement vous déclariez que vous ne voyiez pas de successeurs à des acteurs tels que Boris Karloff, Vincent Price, Peter Cushing ou vous-même; la situation ne semble pas avoir beaucoup changé.*

C.L. : Absolument. Je ne les vois pas, ils existent sans doute mais je ne sais pas où. Je pense toutefois que c'est une erreur de parler de successions car tous les acteurs sont différents, j'ai employé ce mot mais c'est une erreur. La chose la plus importante pour un comédien est de ne pas être comme les autres comédiens.

E.F. : *Quels sont vos rôles préférés?*

C.L. : Scaramanga dans *L'Homme au pistolet d'or* car il a changé ma carrière et c'est un personnage dur mais avec du charme; Rochefort dans *Les Trois Mousquetaires* de Richard Lester. Mes préférences changent avec le temps. Tout change sans arrêt lorsqu'on est un vrai comédien. Il est difficile de parler de rôles préférés, la plupart du temps quand vous demandez cela à un acteur il vous répond : le prochain.

E.F. : *Que devient « Charlemagne », votre société de production?*

C.L. : Elle n'existe plus. Je n'ai pas eu suffisamment de temps pour m'en occuper et mon partenaire est tombé malade. Nous n'avons fait qu'un film *Nothing but the Night*, l'histoire d'une fille possédée. Le film était bon mais nous n'avons pas eu la publicité de *L'Exorciste*. Cela arrive, on fait un film sur un sujet et c'est le film suivant sur le même sujet qui a le succès, grâce à la publicité peut-être.

E.F. : *Vous aviez parlé de votre désir d'interpréter des rôles comme « Le Moine ». Votre propre société de production aurait pu vous permettre de réaliser ces projets.*

C.L. : Oui. « Le Moine » ou « L'Homme qui rit ». J'ai toujours eu envie de jouer le rôle de « Gwymplaine » mais maintenant je suis trop vieux, le personnage nécessite un acteur de moins de trente ans. Mais c'est une histoire extraordinaire, exceptionnelle.

E.F. : *Au dernier Festival de Paris du Film Fantastique et de Science-fiction, vous nous aviez un peu parlé de* To the Devil a Daughter.

C.L. : C'est le dernier film de la « Hammer », il est réalisé par Peter Sykes. C'est un film de magie noire, de satanisme, d'occultisme dans lequel je joue le rôle d'un prêtre catholique excommunié. C'est l'histoire d'une jeune fille possédée par le Diable, mais je ne veux pas dévoiler le film et puis c'est une histoire un peu compliquée. Ce film a eu un énorme succès en Angleterre.

E.F. : *La confrontation Richard Widmark - Christopher Lee promet d'être intéressante.*

C.L. : Il n'y a qu'une scène. Nous n'avons tourné qu'un seul jour ensemble, sous la pluie.

E.F. : *Vous ne tournez plus beaucoup avec la « Hammer ».*

C.L. : Non, d'ailleurs je ne sais pas si cette firme continue. J'ai entendu des histoires malheureuses à son propos. Il paraît qu'elle cesserait ses activités, mais ce n'est peut-être pas la vérité, il faut vérifier ces informations.

E.F. : *Quels sont vos projets?*

C.L. : Je vais jouer un opéra-rock *Méphistophélès*. C'est un film moderne avec des ballets, des chansons.

E.F. : *Vous chanterez?*

C.L. : Oui, je chante 4 ou 5 chansons car je joue le personnage de « Méphistophélès ». On cherche en ce moment des chanteurs et des chanteuses de rock qui joueront les autres rôles. Ce sera un peu comme *Tommy*. Je vais tourner aussi deux westerns et on m'a proposé le rôle de « Javert » dans *Les Misérables*.

E.F. : *En France?*

C.L. : Je ne crois pas, mais je préfère ne pas en parler, je n'ai pas encore signé les contrats alors rien n'est certain.

E.F. : *Vos propos et vos projets incitent à penser que vous considérez nécessaire pour votre carrière d'aborder tous les genres.*

C.L. : Voyez-vous, un rôle comme celui de Scaramanga dans *L'Homme au pistolet d'or* était une nouveauté pour moi et il m'a beaucoup aidé auprès des grandes maisons de production. C'était un grand film, il a eu un succès formidable dans le monde entier. Si vous avez un rôle assez important, sur une grande production et si le film a un grand succès alors vous aussi, en tant que comédien, vous connaissez le même succès.



Un réalisateur fantastique : Edouard Molinaro

L'Ecran Fantastique : *Edouard Molinaro, vous réalisez* Dracula, Père et Fils. *Votre but est-il de faire un film comique ou bien un film fantastique?*

Edouard Molinaro : Je le fais plutôt pour mettre un premier pied dans le fantastique, il y a longtemps que j'y pense, et par le biais de la comédie c'est plus facile à faire accepter.

E.F. : *Le faire accepter par le public ou par les producteurs?*

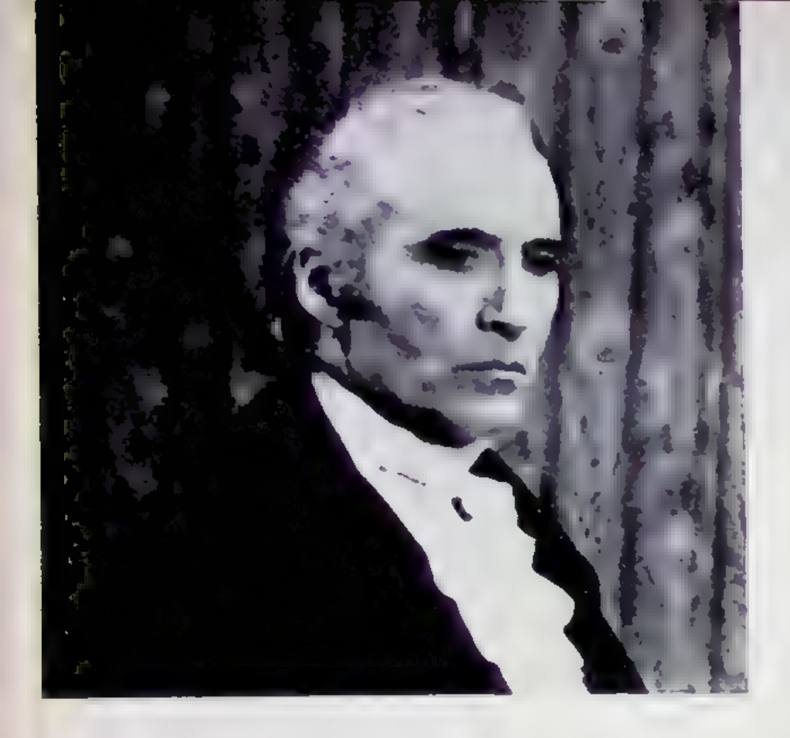
E.M. : Par les producteurs. Il y a quelques années, je n'aurais jamais tenté de faire un tel film. Aujourd'hui, il semble qu'il soit plus facile à faire admettre ce genre sur le marché français.

E.F. : *Est-ce que le côté parodique de votre film s'apparente à des œuvres telles que* Frankenstein Junior*?*

E.M. : Dans un certain sens, oui, bien que le film sera beaucoup moins parodique que celui de Mel Brooks. On ne fait pas du tout référence à son univers propre qui est celui du non-sens et du comique juif américain. Pour *Dracula, Père et Fils*, on est plutôt dans la comédie de mœurs, le vaudeville, mais

→

Christopher Lee et Edouard Molinaro dans la forêt de Rambouillet.



→ appliqués aux films de vampires. On utilise les vampires comme des personnages ayant des réactions humaines malgré leur condition particulière et de là naît la comédie. Le film se rapprochera beaucoup plus du *Bal des Vampires* de Polanski que de *Frankenstein Jr.*

E.F. : *Quelles sont les raisons qui ont motivé le choix de Christopher Lee?*

E.M. : Je pense que si l'on veut s'attaquer à un mythe, il faut prendre l'acteur qui personnifie le mieux ce mythe et il est plus amusant de faire un film sur la condition d'un vampire en 1976 en ayant la participation de celui qui a le plus marqué ce genre de rôle.

E.F. : *Outre le choix de Christopher Lee, y a-t-il dans votre film des références au fantastique gothique anglais tel que les films « Hammer »?*

E.M. : Absolument. Tout le début du film est totalement référencé; pas précisément aux films Hammer, mais à ce genre de cinéma en général. Nous avons vingt minutes de film qui ne sont absolument pas comiques mais purement fantastiques avec tous les éléments qu'il faut : atmosphère, vieux châteaux, forêts, personnages étranges et verdâtres. Tout y est. J'ai vraiment ramené toute la panoplie à mon film.

E.F. : *Le film débute en Transylvanie; quels étaient les lieux de tournage?*

E.M. : En forêt de Rambouillet *(rires)*. Nous avons trouvé le château du Comte en Mayenne. Mais les forêts de sapin et de bouleaux se ressemblent toutes et celle-là pourrait être parfaitement roumaine ou hongroise.

E.F. : *Pour ce type de film, n'y a-t-il pas trop de problèmes à ne plus pouvoir tourner en studio?*

E.M. : Depuis bien longtemps on ne tourne plus en studio, même pour les films historiques. Pour *Mon Oncle Benjamin* on avait adapté des intérieurs. J'ai l'habitude de ce genre de gymnastique, c'est moins facile mais c'est tellement moins coûteux. Maintenant, dans le cinéma moderne, on préfère payer les auteurs et les comédiens qu'investir dans du contreplaqué.

E.F. : *Dans le livre de Claude Klotz, la mère de Ferdinand (Bernard Menez), après avoir aimé Dracula, mourrait d'une grippe. Vous lui avez réservé une autre fin?*

E.M. : Oui, Catherine Breillat, qui joue la femme dont Dracula a été amoureux à la fin du 18e siècle et donc la mère de Ferdinand, deviendra vampire et subira la fin des vampires imprudents. Puis le Prince des Ténèbres retrouve en 1976, alors qu'il est devenu vedette de films de vampires, une femme (Marie-Hélène Breillat) qu'il ne pourra pas vampiriser parce que son fils Ferdinand, qui est également amoureux d'elle mais d'une façon humaine, l'en empêchera.

E.F. : *Dans le roman, le personnage de Ferdinand présentait un aspect très politique.*

E.M. : Oui, il reste un peu de cet aspect dans le rôle de Bernard Menez puisqu'il est avant tout une parabole sur la condition du travailleur immigré. Cet homme est différent, il arrive de Transylvanie, il ne peut travailler que la nuit, il est malheureux et maladroit dans ses rapports humains, il s'intègre difficilement dans la nouvelle société. J'ai conservé tout ce côté et c'est une des raisons pour lesquelles je fais ce film.

E.F. : *Vous avez réalisé* Hibernatus *qui partait déjà d'un postulat fantastique et on peut rapprocher le personnage principal de ce film de celui de Ferdinand.*

E.M. : Je n'y avais pas pensé et je préfère ne pas y penser car je trouve que c'est un film raté, mais c'est exact, il y a une analogie. Ce sont deux personnages anachroniques mis en contact avec notre époque et c'est ce qui engendre les situations comiques.

E.F. : *Utilisez-vous, pour votre film, les effets spéciaux généralement employés dans les films du même genre? Pour les destructions de vampires par exemple?*

E.M. : Oui, mais cela reste très réaliste. Je n'utilise pas beaucoup le côté artificiel des films de vampire. Pour les scènes violentes, je ne les montre jamais directement. Je pense que l'imagination est toujours beaucoup plus forte. On entend des

cris, on voit des lumières aveuglantes, on retrouve des tas de cendre, mais j'évite les scènes directement violentes car je trouve qu'elles sont toujours très pauvres. De même pour les morsures, on voit très peu les dents de Dracula. On verra l'effet des morsures : la pâleur des victimes et les deux petites plaies classiques sur le côté de la gorge, mais on ne voit jamais l'action de mordre proprement dite.

E.F. : *Vous insistez donc beaucoup sur le côté fantastique?*

E.M. : Absolument. J'essaie de conserver la légende telle qu'elle est en la transposant à notre époque. Le film ne sera surtout pas une entreprise de destruction du mythe.

E.F. : *Avec* Dracula, Père et Fils *vous semblez offrir une possibilité de grandes productions de films fantastiques en France. Chercherez-vous à pousser plus loin l'expérience en abandonnant l'attrait comique et réaliser ainsi un film purement fantastique?*

E.M. : Je voudrais bien oublier le côté comique qui, contrairement à ce que croient les gens, n'est pas ce qui est le plus proche de moi et j'aimerais beaucoup faire des films purement fantastiques. J'ai d'ailleurs fait, il y a deux ans, un essai timide à la télévision sur une nouvelle insolite américaine : *Un jour comme les autres avec des cacahuètes.* C'est un cinéma que j'aime profondément mais qui était impossible à faire jusqu'à présent; si cette expérience réussit, je compte sincèrement revenir sur ce genre en oubliant la comédie.

E.F. : *En général, un metteur en scène aime montrer, par le travers des détails les choses qu'il aime personnellement et je me souviens, dans* La Mandarine, *d'une certaine chambre qui était vraiment fantastique.*

E.M. : C'est juste, les personnages de Marie-Hélène Breillat et Jean-Claude Dauphin vivaient au milieu des films d'horreur et ils avaient tapissé entièrement leur chambre d'affiches et de photos de films d'épouvante. C'était déjà une petite référence.

E.F. : *Vous êtes donc un véritable amateur de fantastique?*

E.M. : Ce qui m'a beaucoup marqué, lorsque j'étais adolescent, c'est-à-dire pendant l'Occupation, c'est la découverte du cinéma fantastique français. D'ailleurs pas uniquement des films véritablement fantastiques mais aussi des films réalistes poétiques tels que les Carné qui m'apparaissaient à l'époque comme des films fantastiques. *Le Jour se lève* par exemple : il y avait un climat, une ambiance, et cet immeuble extraordinaire. Et puis aussi les films purement fantastiques comme *Le Baron fantôme, Les Visiteurs du soir, L'Éternel Retour* et puis après la guerre *La Belle et la Bête* qui est quand même le chef-d'œuvre du film fantastique français. Ce sont des films qui m'ont énormément marqué et je regrette beaucoup que le cinéma français s'en soit écarté.

E.F. : *Pour* Dracula, Père et Fils *vous vous êtes servi d'un roman moderne, mais ne pensez-vous pas que la France possède un patrimoine littéraire fantastique qui ne demande qu'à être adapté au cinéma?*

E.M. : J'en suis persuadé. Dans Barbey d'Aurevilly comme dans d'autres romanciers il y a beaucoup de choses à exploiter. Il faut suivre l'évolution et celle du public va très vite. Il y a quelques jours, j'étais très content, je suis allé au *Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-fiction*, et j'ai vu un public nombreux et passionné. C'est très important car cela veut dire que l'on va pouvoir s'évader des éternelles gaudrioles françaises qui commencent à être un peu usées. Et le fait que le public était en grande majorité composé de jeunes est très intéressant car il représente une audience potentielle énorme et qui va sans doute se développer. Seulement il faudrait que les créateurs français aient envie d'explorer ce domaine, je ne sais pas si c'est encore le cas, je l'espère toutefois.

Propos recueillis par Frédéric Grosjean, sur les lieux du tournage, à l'hôtel George V à Paris, le 4 mai 1976.



Sur nos écrans

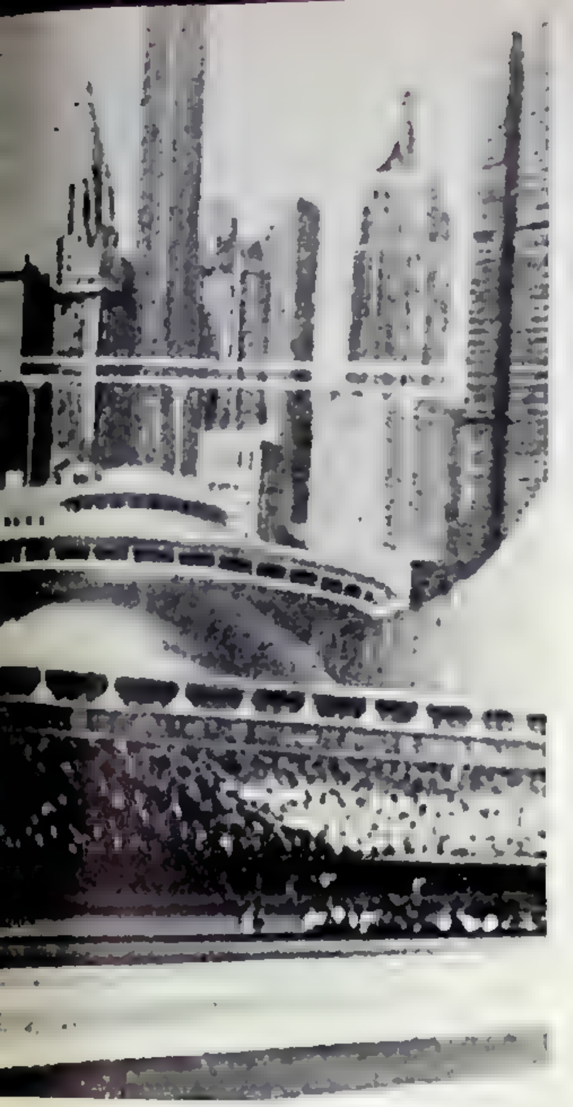


Une course peu banale...

Death Race 2000 (La Course à la mort de l'an 2000)

U.S.A., 1975. **Prod. :** *New World Pictures.* **Pr. :** *Roger Corman.* **Réal. :** *Paul Bartel.* **Pr. Ass. :** *Jim Weatherill.* **Dir. de Prod. :** *Peter Cornberg.* **Sc. :** *Robert Thom et Charles Griffith, d'après une histoire d'Ib Melchior.* **Ph. :** *Tak Fujimoto.* **Dir. Art. :** *Robinson Royce, B.B. Neel.* **Mont. :** *Tina Hirsch, assistée par Michael Goldman et Lewis Teague.* **Mus. :** *Paul Chihara.* **Son :** *Lee Alexander.* **Eff. Sp. :** *Richard McLean.* **Eff. Sp. optiques :** *Jack Rabin & Associates.* **Photo 2ᵉ équipe :** *Eric Saarinen, Henning Schellerup.* **Ass. Réal. :** *Dennis Jones.* **Voitures conçues par :** *Dean Jefferies.* **Cost. :** *Jane Rum.* **Reglage des cascades :** *Ronald Ross.*

Inter. : *David Carradine (Frankenstein), Simone Griffith (Annie), Sylvester Stallone (Machine Gun Joe Viterbo), Mary Woronov (Calamity Jane), Roberta Collins (Mathilda), Nero (Martin Kove), Louisa Moritz (Myra), Paul Laurence (l'agent spécial), Sandy Ignon (l'agent du F.B.I.), Bill Morey (Deacon), Joyce Jameson (Grace Pander), John Landis (le mécanicien), Don Steele (Junior Bruce), Harriet Medin (Tomasina Paige), Carle Bensen (Mr. President), Vince Trankina (Lt Fury), Fred Grandy (Herman), William Shepard (Pete), Leslie McRay (Cléopâtre), Wendy Bartel (Laurie), Darla McDonel (Rhonda Bainbridge), Roger Rook (l'opérateur radio).* **Dist. :** *Parafrance (France).*



Durée : *78'. Métrocolor.* Licorne d'Or et Prix du Public au Festival international de Paris du Film fantastique et de Science-fiction 1976.

ON a souvent écrit qu'à Hollywood, certains producteurs étaient davantage les auteurs de leurs films que leurs metteurs en scène (un Selznick, un Zanuck étaient tout puissants sur leurs plateaux), ce qui déconcertera plus d'un cinéphile ne sachant plus à qui attribuer la paternité d'une œuvre. Le seul cas sans ambiguité est celui où producteur et réalisateur ne font qu'une seule et même personne. Sans vouloir ouvrir un nouveau (et stérile) débat sur ce sujet, force nous est de constater que l'on se demande jusqu'à quel point *La Course à la mort de l'An 2000* n'est pas un film de Roger Corman. On y retrouve en effet l'art de la narration, la maîtrise dans l'exposition des faits et l'efficacité dans leur développement qui caractérisaient la série Edgar Poe. Il semble donc du moins que Paul Bartel, supervisé ou non, ait bien assimilé les leçons du maître. *La Course à la mort de l'An 2000* est avant tout une extraordinaire bande dessinée aux cent péripéties, qui ont soulevé l'enthousiasme des spectateurs du 6e Festival international de Paris, où il remporta la Licorne d'Or.

C'est la course de cinq voitures à travers l'Amérique, de l'Atlantique au Pacifique, mais une course aux règles peu banales puisque l'important n'est pas d'arriver premier, mais de tuer en cours de trajet le plus d'humains possible (on marque davantage de points pour un enfant que pour un vieillard par exemple); en outre, tous les coups sont permis pour que les concurrents s'entre-éliminent. L'affaire se complique par la présence, sur le parcours, de « maquisards » hostiles au pouvoir établi et décidés à saboter l'épreuve. Inutile de préciser que ces prétextes sont largement suffisants pour nous entraîner dans un tourbillon d'accidents spectaculaires et de morts violentes parfois étonnantes.

Le principal personnage de cette course à la mort est un certain Frankenstein (David Carradine), déjà deux fois vainqueur, maintes fois accidenté, et chirurgicalement remis sur pieds comme la créature du docteur dont il porte le nom célèbre. Les quatre autres concurrents sont bien décidés à l'empêcher de triompher une troisième fois, mais ils ignorent le but réel qu'il poursuit : en effet, le vainqueur recevra sa récompense des mains du Président et c'est l'occasion que recherche Frankenstein pour assassiner ledit président. Nous ne dévoilerons pas dans quelles circonstances imprévues il parviendra à ses fins, mais soulignons la « happy-end » cocasse au cours de laquelle nous voyons Frankenstein devenir président des Etats-Unis...

Les péripéties les plus démentielles se succèdent : fanatique de Frankenstein s'offrant en holocauste au milieu de la route pour que son idole marque des points, vieillards paralytiques placés sur le passage des bolides, etc. Certains gags ne dépareraient pas *La Grande Course autour du monde* de joyeuse mémoire, comme celui de la fausse route où s'engage l'un des concurrents, voué à effectuer un plongeon tragique dans un précipice. Il est facile de faire un parallèle avec *Rollerball*, puisque dans ces deux films, il s'agit d'une compétition mortelle pour les participants, suivie et applaudie par une foule aussi avide de sang que les Romains assistant aux combats de gladiateurs. Il est évident que, malgré son caractère futuriste, *La Course à la mort de l'An 2000*, est un miroir du présent... un présent que beaucoup refusent d'admettre.

P. G.

PAUL Bartel s'y connaît en matière de dérision comme il s'y entend pour faire « fonctionner » celle-ci dans ses films. *La Course à la mort de l'An 2000* est un spectacle qui fonce à 200 à l'heure vers la cible mouvante du spectateur moyen, qu'on n'habitue plus guère à la fréquentation de ces œuvres qui tirent leur résistance (leur difficulté) de l'épaisseur même du réseau dérisoirement référentiel. David Carradine — heureux transfuge de feuilletons excellents mais un peu trop au « premier degré » — se moque bien de l'archétype investi par lui et qu'il coule à pic avec une maestria souvent géniale. Quel acteur! Il se révèle, transfiguré (mais moins qu'on le croyait naïvement lorsqu'il ôte son masque de cuir!) par ce rôle de justicier de roman populaire devenu l'image d'un fantasme de violence et de grandeur complètement folle d'une Amérique non moins ravagée. On songe irrésistiblement à l'univers décrit par Norman Spinrad dans « Rêve de Fer », inoubliable chef-d'œuvre sur Adolf Hitler. Mais ici, personne ne croit vraiment en ce qui est dit; tout au plus les participants de la course sanglante viennent-ils cautionner avec une fougue suspecte l'ambitieux projet politique de cette épreuve annuelle présidée de loin par un président néronien tout droit sorti d'un roman de Philip K. Dick. On retrouve en effet dans ce film cette atmosphère à la fois dense et trouble qui baigne les œuvres les mieux réussies de la nouvelle vague américaine de S.-F., avec mise en boîte systématique de la grande geste fasciste; d'autre part, on retrouve encore les recettes qui ont fait et continuent de faire le succès de la revue « Mad », et cet instinct de parodie totalement inhérent, par exemple, à l'œuvre d'un Harvey Kurtzmann.

Machine Gun Joe et Frankenstein, les deux favoris de la Course à la mort transcontinentale, s'affrontent : les voici liés aux fantasmes de la foule déchaînée, d'une âme yankee qui s'épanche par la bouche d'un animateur de télévision délirant (à son sujet, on peut évoquer *Schlock* de John Landis, où se pratique une assez semblable dérision du mass-medium le plus efficace et le plus fidèle, dans et par l'image qu'il donne de l'idéologie régnante). L'un et l'autre favoris de cette course hara-kirienne (on dirait l'un des jeux de con du Professeur Choron, ce Jean Nohain de la génération d'après 68), pris dans le diabolique engrenage de la compétition, vont insensiblement devenir le jouet de la conscience destructrice de Bartel et du spectateur averti, tandis qu'on nous montre, attendrissante, cette bonne vieille Grand-Mère révolutionnaire, pétrie d'une misandrie très XIXᵉ siècle puritain, et soucieuse de ramener sa chère Amérique à des notions plus justes d'ordre et de justice. On le verra *in fine*, elle-même est un peu siphonnée. Celui qui lentement se défait (mais quel clin d'œil!) du jeu de l'histoire, c'est Frankenstein alias Carradine. Sa co-équipière Annie, propre petite-fille de la Grand-Mère maquisarde, le soumet bien aux épreuves classiques — mais à quoi bon, puisqu'il s'en fout! Ce qui compte pour lui — et ce qui insuffle au film entier son caractère dérangeant — c'est d'être à la mesure de ses propres fantasmes, qui coïncident fallacieusement avec ceux que la propagande officielle, dont il est (dont on croit qu'il est) le fantoche, lui assigne. Et la course du film devient cette course contre la montre et la mort d'un héros pathétique en proie aux démons contradictoires. Tout cela, bien sûr, traité sur le mode fantaisiste le plus absolu et le plus décapant, sans cesse décalé pour mieux subvertir. Mais tout de même, par instants, l'émotion gagne, qui n'est pas celle éprouvée à la vue des corps décapités ou des braves gens écrabouillés par les bolides. L'ultime dérision provient sans doute de ce décalage des émotions, de ce renversement sens-dessus-dessous des valeurs et des codes pour mieux prendre le spectateur au piège des non-coïncidences, le remuer en profondeur...

F. R.

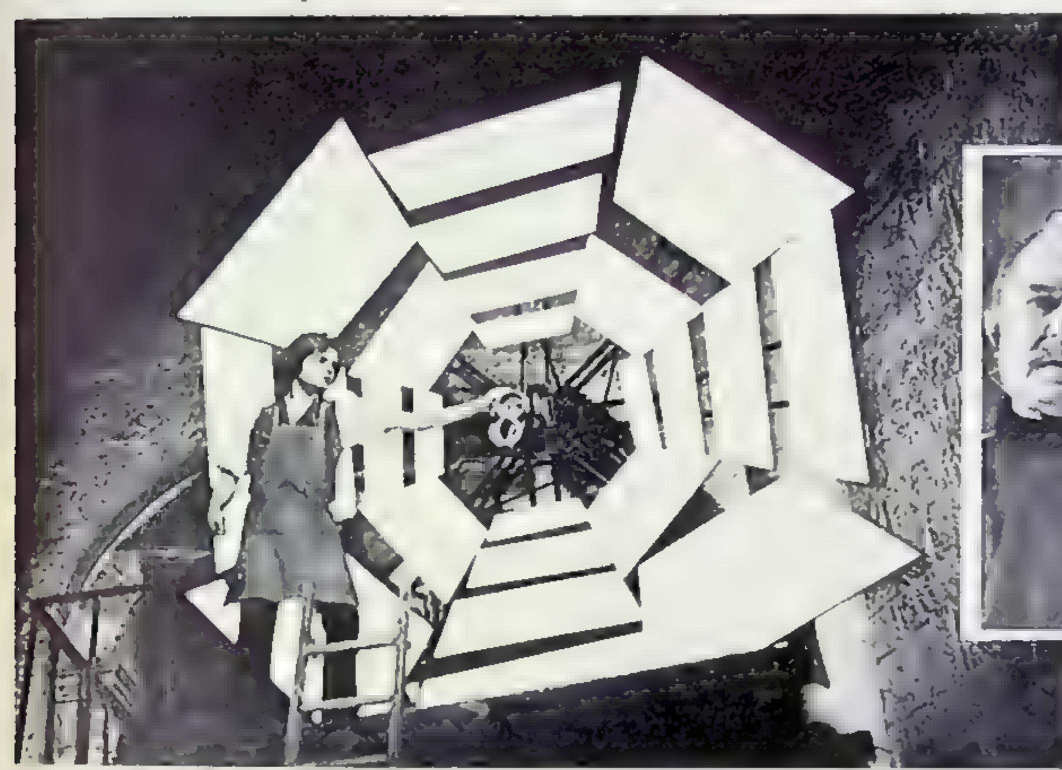
Frankenstein : The True Story

U.S.A./G.-B., 1973. **Prod. :** *Universal.* **Pr. :** *Hunt Stromberg Jr.* **Réal. :** *Jack Smight.* **Pr. Ass. :** *Ian Lewis.* **Dir. de Prod. :** *Brian Burgess.* **Sc. :** *Christopher Isherwood et Don Bachardy, d'après le roman de Mary W. Shelley.* **Ph. :** *Arthur Ibbetson, B.S.C.* **Dir. Art. :** *Wilfrid Shingleton.* **Mont. :** *Richard Marden.* **Mus. :** *Gil Melle.* **Sup. Mus. :** *Philip Martel.* **Eff. Sp. :** *Roy Whybrow.* **Cost. :** *Elsa Fennell.*

Inter. : *James Mason (Dr. Polidori), Leonard Whiting (Victor Frankenstein), Michael Sarrazin (la créature), David McCallum (Henry Clerval), Jane Seymour (Agatha/Prima), Nicola Pagett (Elizabeth Fanshawe), Michael Wilding (Sir Richard Fanshawe), Clarissa Kaye (Lady Fanshawe), Agnès Moorehead (Mme Blair), Margaret*

Leighton (une étrangère), *Sir Ralph Richardson (Lacey), Tom Baker (le capitaine du navire), Dallas Adams (Felix), Julian Barnes (le jeune homme), Arnold Diamond (passager de la diligence).* **Dist. :** *C.I.C.* **Durée :** *123' (version originale pour la télévision : 240').* **Prix du Scénario au Festival international de Paris du Film fantastique 1976.** *(Présenté à la télévision française en deux parties, les 20 et 27 novembre 1976, sur FR 3.)*

La *créature* « fabriquée » et mise au monde par l'homme est un vieux rêve de l'Humanité qui n'a cessé depuis toujours de tournoyer comme une phalène autour de l'indicible clarté du mystère de la vie. Mais cette fois, ce sont deux hommes — un couple aux rapports suprêmement ambigüs au plan de l'esprit. Les fadeurs anglaises (Peter Cushing et son jeune assistant séduisant mais incolore) n'ont jamais pu mettre vraiment l'accent sur l'aspect le plus troublant de la mise au monde du monstre. Sans doute y avait-il, dans le merveilleux rêve esthétique de James Whale (dont on ne cache plus qu'il était homosexuel même si cela n'a jamais *paru* dans ses films), quelques signes, habilement dissimulés dans la somptueuse dramaturgie des images, de cet aspect du problème prométhéen.



La créature du film de Jack Smight est « incarnée » par Michael Sarrazin. Au moment, si j'ose dire, de l'assemblage, cette maquette humaine apparaît sous les traits d'un merveilleux garçon glabre qui nous ordonne de reléguer *cine die* le cher Boris Karloff au magasin des accessoires poussiéreux. Au moment — séquence magique où la machine, sous l'action du soleil, comme la hie roussellienne, se met à fonctionner — où le cœur de la créature se met à battre, où la vie enfin s'engouffre dans ce corps fait de bric et de broc, la réaction première de démiurge fasciné est d'ordre purement esthétique et, dirai-je, charnelle. « Comme il est beau », dit-il.

Victor. *(Incrédule.) Nous l'avons fait, Henry! Il est vivant! Notre Adam! Notre homme parfait! (S'adressant à la créature :) Tu es magnifique!*

Je n'ignore pas qu'il serait un peu sournois de ne voir en cette réaction qu'une manifestation homophile. Il n'empêche que tous les signes tangibles que nous prodigue la bande, à ce moment, vont dans ce sens, qui est celui, convenons-en, d'une subtile subversion du premier projet, celui assumé par James Whale de façon exemplaire. Dans la première version de *Frankenstein* (1931), les choses n'étaient →

Les apprentis-sorciers : Polidori (James Mason) et Frankenstein (Léonard Whiting).

déjà pas si simples, n'en déplaise à ceux qui ne voient plus dans ce film que son côté expressionniste tyrolien, si joliment mis en boîte par Mel Brooks dans un film récent! James Whale, a-t-on dit, préférait au roman de Mrs. Shelley, fille d'une féministe enragée dont on vient d'exhumer les travaux, la pièce de Pebby Webling, qu'il avait vue jouer à Londres — où elle eut quelque succès — et qui donnait au « monstre » une place pathétiquement plus importante. Son film, faut-il le noter, se veut précisément une étude vouée aux limites du pathétique et teintée parfois d'une psychologie larmoyante un peu lourde, qui fait du personnage incarné superbement par Karloff autre chose qu'un simple archétype du *péché-fait-homme.* (Pensez-donc, il tue les petites filles! Dans la version Smight, clin d'œil génial, Michael Sarrazin aura du mal à se retenir pour ne pas en faire autant!) L'histoire de Whale est bâtie comme un cauchemar — celle de Smight également. Seulement les moyens de susciter le cauchemar ne sont pas les mêmes; ils n'appartiennent pas aux mêmes registres. Dans la version dominée par Karloff, tous les sentiments sont d'ordre archétypal : ce grand enfant du péché d'orgueil se voit repoussé par la création « naturelle », par tous ces être normaux qui ne veulent pas de cette image déformée d'eux-mêmes. Ce que l'auteur veut dire, c'est qu'en montrant que ce monstre insensé existe bel et bien en dépit (et au grand dépit des minables d'alentour, comme Fritz ou Hans le bûcheron sadique) de tout, il donne à voir, au comble de la métaphore stylisée, maniériste et maniérée, que la création se charge de tout, même de l'impossible, même de l'*anormal.* Et ce monstre de carton-pâte, qui grâce au génie karloffien, parvient à être par instants très beau et très humain, pathétique au sens le plus fort, incarne précisément la notion d'anormalité, en sa projection totalement détournée, en sa démesure figée. La créature de Victor et d'Henry est cent fois plus dérangeante, puisqu'on la voit belle, séduisante au premier degré, et terriblement sexy aux yeux des midinettes et de quelques autres. Comme Karloff, il incarne l'œuvre d'art en sa subversion même : il véhicule cette incongruité dont il procède, le rêve de deux fous déterreurs de cadavres, devenu l'épure de l'innommable péché contre nature. Si j'ose ainsi m'exprimer...

Victor. *A présent, il faut que tu te repose.*

La créature. *Repose.*

Reduplication parfaite. Il parle comme ces jeunes gens qui lui ont donné vie — mais qui lui ont donné aussi, sans le vouloir, cette évidence énorme (dans le film) de leur faute, *l'imperfection*! Dès qu'il perçoit les premiers signes de décrépitude de sa créature angélique, Victor se rend à confesse. Le prêtre consulté a cette réponse sublime : « Consultez un médecin. » Rien à faire : confronté sans cesse au processus de dégénérescence de ce fils de la science, Victor va entamer son long calvaire. A partir de ce moment, le film de Smight se substitue à celui de Whale pour nous donner une vision ample, à tout instant grandiose, du « mystère Frankenstein ». Devenue l'image même de l'horreur, la créature se mure dans son drame. D'abord suicidaire, elle se rend bientôt (?) à l'évidence de ce rejet absolu dont elle est l'objet de la part du reste de la création. Le schématisme hollywoodien n'est plus rien à côté de ces scènes qui nous montrent toutes les dimensions de l'horreur sans cesse accrue. Séquence de l'aveugle : la référence se gonfle d'une dramatisation cinglante qui ne laisse plus guère de place à l'esthétisme. Le caractère suprêmement dérisoire qu'on lui fait jouer rend ce monstre fou-furieux; sa haine est à la mesure de la faute commise. Dès lors, que peut-il se passer? Ayant fait un triste sort à cette compagne que le Dr. Polidori (« Pollydolly », comme l'appelle Sarrazin à plusieurs reprises!) lui a confectionné, au cours d'une séquence hallucinante, c'est dans les eaux glacées du pôle, loin de la chaleur initiale, qu'il trouvera — en même temps que Victor — un cercueil à sa mesure. Il meurt comme une plaie s'ouvre au flanc de l'humanité, seule coupable encore une fois. D'avoir engendré le Créateur et d'avoir fait germer en lui la *fascination,* ce mal incurable!

Victor *(avec une infinie amertume). Es-tu satisfait à présent, monstre? Ai-je assez souffert, suis-je assez puni de t'avoir donné la vie? (Une pause, plus doucement.) Je ne t'ai pas donné la perfection. Je sais. Je t'ai défait de toi-même. J'ai voulu te détruire. Et puis-je te blâmer pour ce que tu as fait ensuite?*

Et au moment où tout autour d'eux croule en un cataclysme de glace inouï, le visage de la créature redevient celui de sa naissance, innocent, joyeux et beau — l'image même de la beauté!

F. R.

Lifespan (Le Secret de la vie)

U.S.A./Pays-Bas, 1975. **Prod. :** *Whitepal Prod.* **Pr. :** *Alexander Whitelaw.* **Réal. :** *Alexander Whitelaw.* **Sc., Adapt. :** *Alexander Whitelaw, Judith Roscoe, Alva Ruben.* **Ph. :** *Eddy van den Enden.* **Mont. :** *Guust Verschuren, Jan Dopp, Hetty Konink.* **Mus. :** *Terry Riley.* **Inter. :** *Hiram Keller (Docteur Benjamin Land), Tina Aumont (Anna), Klaus Kinski (Nicholas Ulrich), Fons Rademakers (Professeur van Arp), Eric Schneider (Paul Linden), Franz Mulders (Pim), Lyda Polak (Lydia), Albert van Doorn (Emil van der Luetke).* **Dist. :** *Films Molière (France).* **Durée :** *85'. Eastmancolor* **Prix du Meilleur Premier Film au Festival international de Paris du Film fantastique 1976.**

Lifespan s'étaie sur deux parallèles principales qui le traversent de bout en bout : son appartenance à la science-fiction d'une part (prépondérante), au fantastique de l'autre (par notations et connotations), et se signale par un croisement de plain-pied dans le réel : science-fiction et fantastique engendrent, de part et d'autre, une évocation plus ou moins flagrante du nazisme, donc du politique. En cela réside l'intérêt qu'il suscite, un ancrage profond provoquant l'éclatement de plusieurs genres. Le récit, lui, emprunte la voix-off, une continuité lente, parfois morne, ralentie à l'extrême, que le choix d'Amsterdam comme lieu-décor de l'action, appuie encore. Curieusement, comme si le film n'avait pas le temps de finir, ce récit-progression se précipite dans la dernière demi-heure, menacé par sa fin, menacé par sa mort. Il rattrape brusquement les éléments épars dans une sorte de feu d'artifice, et s'arrête, et débouche sur une interrogation-hésitation, après un passage par un descriptif simple, direct qui le pousse à entrer dans le film d'aventures, dont la réalisation parfois molle reste la seule responsable. Au-delà, *Lifespan* se veut, et est, un film sur l'angoisse fondamentale de la mort. La peur de la mort et celle du vieillissement, alliées au désir de savoir, au désir d'égaler Dieu, d'avoir enfin l'omnipouvoir, se rangent dans la colonne du fantastique comme dans celle du scientifique. Depuis la nuit des temps, quand l'homme veut égaler Dieu, il rencontre le Diable. Que l'instrument dont il se sert soit la science (Ben) ou la magie (peut-être Ulrich, le fantastique conserve son hésitation), le problème reste le même. C'est pourquoi les mythes se mêlent : Frankenstein (reprise des recherches d'un maître, séquence du cimetière) ou Faust (intervention du masque porté pour la création de *Faust* par les nazis, cigarette allumée à la bougie noire, reflet de Ulrich dans l'eau, hommage conscient ou inconscient à Michel Simon dans une quelconque *Beauté du Diable*!). La quête de l'immortalité (fantastique) ou d'une éternelle jeunesse (à la fois fantastique et science-fiction) se retrouve du côté de Ben et de celui de Ulrich, pareillement hantés par la crainte de vieillir. Si la femme, Anna, sert de trait d'union entre le jeune chercheur et le P.-D.G. du laboratoire pharmaceutique, elle fait aussi office de baromètre. Ben, encore jeune, peut satisfaire ses désirs plus ou moins pervers (épi-

→



La peur du vieillissement...

sode de la corde), mais Ulrich, d'âge mûr, donne des signes de défaillance (épisode du masque). Etre jeune, c'est avant tout avoir la capacité sexuelle. Paradoxalement, Linden, terrorisé par la mort et travaillant pour la prolongation de la vie, s'est suicidé. En psychanalyse, il arrive de voir des névrosés, obsédés par la mort, mettre eux-mêmes fin à leurs jours, tant l'angoisse leur devient insupportable, invivable justement. L'opposition jeune/-vieux se fait sentir, dès le début, au cours de la conférence. Le sujet traité provoque presque une querelle des anciens et des modernes parmi les professeurs. La séquence de l'anniversaire, à priori gratuite (rencontre de Ben et d'Anna), rassemble, à y voir de plus près, les notations-symboles du temps : anniversaire, sorte de fête funèbre qui marque l'écoulement de ce temps et présence des éléphants qui, eux, ont une espérance de vie plus grande. Le film dans son ensemble contredit finalement le parti-pris qu'il avait d'échapper au fantastique. Ben s'est-il jusqu'au déséquilibre identifié à celui qui suscitait son admiration (à une sorte de père)? Son imagination l'a-t-elle entraîné et conduit à inventer les données de ces audacieuses recherches? Nous apprenons plus tard qu'une erreur avait été faite en ce qui concerne l'âge des souris, à première vue anormal. Les vieillards de l'asile sont-ils vraiment morts d'une épidémie de grippe? Le vieux pianiste aurait alors succombé à une infection occasionnée par les instruments non stérilisés après la visite au cimetière. Le fantôme de Linden n'est-il vraiment qu'un rêve, matérialisation de la conscience de Ben l'accusant de son premier meurtre, ou bien la visite diabolique de l'être qui le possède, réincarné en lui, poursuivant son but par-delà la mort? Ulrich est-il un disciple du Diable (l'emploi de Klaus Kinski invite à le penser), un envoyé proposant le pacte sempiternel? Ou bien un Suisse richissime fasciné par les médecins fous des camps de concentration? A la dernière image, nous ne savons toujours pas si la science s'est emballée ou si le maître a enrichi son cheptel d'une âme. Tous les espoirs nous sont permis!

E. L.

Dracula, Père et Fils

France, 1976. **Prod. :** *Gaumont.* **Pr. :** *Alain Poiré.* **Real. :** *Edouard Molinaro.* **Sc. :** *Edouard Molinaro, Jean-Marie Poiré, d'après « Paris Vampire » de Claude Klotz.* **Ph. :** *Alain Levent.* **Mont. :** *Robert Isnardon.* **Mus. :** *Vladimir Kosma.* **Déc. :** *François de Laroche.* **Inter. :** *Christopher Lee (le prince des ténèbres), Marie-Hélène Breillat (Nicole), Bernard Menez (Ferdinand), Catherine Breillat (la première femme du prince des vampires).* **Dist. :** *Gaumont.* **Durée :** *90'. Couleurs*

Une main distinguée tourne lentement les pages d'un grimoire posé entre une tête de mort et un chandelier. Imprégnés de l'envoûtante musique de Vladimir Cosma, nous découvrons les lettres de sang du générique. 1784, Transylvanie. Au plus profond d'une lugubre forêt, un cocher fouette frénétiquement ses chevaux et s'écrie en jetant un regard terrorisé vers le ciel : « On n'arrivera jamais avant la nuit! »... Quel délice! On se croirait revenu à l'âge d'or de la « Hammer ». Ce festival que n'auraient pas désavoué Fisher ou Gilling, se poursuit pendant une quinzaine de minutes avec l'arrivée au château de la fiancée du comte et l'impressionnant travelling entre les armures, aboutissant à la majestueuse statue de bois qui s'efface sur un Christopher Lee monolithique et attentionné. Puis, progressivement, l'humour prend le pas sur l'horreur. Après avoir donné naissance à un garçon, la femme du comte est vampirisée par ce dernier, ce dont elle est désolée car il lui sera désormais impossible de se maquiller devant un miroir. Edouard Molinaro ne cache pas ses goûts : le jeune amoureux de la femme du comte se nomme Christea Polanski!!! La présence de Ferdinand, le fils du comte, bascule le film dans le comique le plus débridé : l'insupportable Ferdinand « taquine » sa nourrice en l'attirant vers la lumière du jour pour qu'elle se désintègre. A ce propos, la surexposition en jaune qui illustre la fin des vampires nous semble très maladroite : ou bien il s'agit d'un fondu elliptique dont l'utilisation répétitive devient facile et monotone; ou bien c'est un plan subjectif de l'effet de la lumière sur le vampire dont l'exécution technique a été baclée par une trop grande volonté de simplification des effets[1].

La majorité de Ferdinand, qui hérite alors des traits ingrats et de la diction laborieuse de Bernard Menez, puis le passage à notre époque, font évoluer l'humour du film qui se transforme avec l'exil du

1. Cf. les propos d'E. Molinaro concernant l'utilisation des effets spéciaux



Marie-Hélène Breillat et Christopher Lee dans « Dracula, Père et Fils ».

comte et de son fils, en comédie de mœurs et en satire sociale. A l'encontre du Dracula de Morrissey qui subissait les déboires engendrés par l'élimination de l'aristocratie, dont il était le représentant, dans une société progressiste, Ferdinand, dès son arrivée en France, est immédiatement assimilé aux travailleurs immigrés dont il va vivre toute la misère. Si Edouard Molinaro exploite à merveille le comique de situation (les premières tentatives de Ferdinand et du comte pour se procurer le sang nécessaire à leur survie) il laisse, dans la dernière partie, son film s'enliser dans le vaudeville dont, fort heureusement, le grotesque s'estompe lors de l'ultime confrontation entre le père et le fils, et du, téléphoné mais si réjouissant, coup de théâtre final.

F. G.

Demain les mômes

France, 1976. **Prod. :** *Unité 3/FR 3.* **Pr. :** *Alain Dahan.* **Real. :** *Jean Pourtalé.* **Sc. :** *Jean Pourtalé, Frank Vialle, Raymond Lepoutre.* **Ph. :** *Jean-Jacques Rochut.* **Mus. :** *Eric Demarsan.* **Inter. :** *Niels Arestrup, Brigitte Roüan, Emmanuelle Béart.* **Durée :** *90'. Couleurs.*

Rares sont les tentatives de production de films de science-fiction en France, plus rares encore sont les réussites en ce domaine. On imagine sans peine les difficultés que Jean Pourtalé a dû rencontrer pour imposer ce premier film. Ces difficultés, il les a surmontées. Malgré un manque évident — mais non dépréciateur — de moyens, il a su rendre cohérent l'univers dans lequel évolue son héros, rescapé d'un cataclysme qui décima, à quelques exceptions près, l'humanité entière. La solide construction du scénario, la rigueur de la mise en scène, permettent de très vite se débarrasser de cette impression de « déjà vu » qui résulte moins du plagiat ou de l'hommage que d'une parfaite assimilation du cinéma de science-fiction : *Le Survivant, Le Village des damnés.* Car si le film se replace dans un contexte identique au premier et semble reprendre la trame du second, il les distance rapidement sur le plan des intentions. Plutôt que d'être un assemblage de ces deux films, il serait, s'il fallait absolument le réfécencer, une magnifique synthèse entre le roman de Richard Matheson, « Je suis une légende », et le trop didactique *Los Niños* (qui lui est postérieur). La mise en scène n'est pourtant pas sans défauts, loin s'en faut, elle oscille entre une certaine forme d'amateurisme, renforcée par l'interprétation pseudo-réaliste des personnages adultes, et une maîtrise parfaite de l'écriture filmique, en particulier dans l'illustration des rapports entre l'homme et les enfants. Leur incommunicabilité est d'abord suggérée par l'emploi de longues focales (l'homme observe), puis affirmée par le montage et le jeu des jeunes acteurs (l'homme les côtoie mais ne peut, ni les intégrer à son monde, ni s'intégrer au leur).

L'argument science-fictionnel qui sert la forme du film, est brusquement atténué lorsque l'auteur aborde le fond de son œuvre. Les enfants ne sont ni des mutants, ni des extra-terrestres. Ils ne s'enferment, ni dans un mysticisme effréné *(Le Survivant)*, ni dans une

→



« Demain les Mômes » : Les jeunes pionniers d'une nouvelle ère...

→
sauvagerie meurtrière *(Los Niños)*. Alors que la démonstration de *Los Niños* s'apparente aux communiqués de la prévention routière, le traitement tout en finesse de *Demain les mômes* donne au film sa crédibilité et sa force. Ces mômes ne sont pas « différents », ils vivent sur une terre qui est la leur et dérangent par le seul fait qu'ils refusent l'Education, l'Idéologie, les Institutions, et le paternalisme d'un homme qui ne comprend pas cette révolution d'une efficacité absolue qu'il tente dérisoirement d'enrayer. Croyant pouvoir séduire les mômes en leur offrant des sucreries, puis son savoir, il ne sera que l'instrument décisif de leur adaptation et le jour de sa fin sera celui où il prendra conscience qu'il était depuis longtemps déjà, « une légende ». **F. G.**

The Omen (La Malédiction)

U.S.A., 1975. **Prod. :** *Fox.* **Pr. :** *Harvey Bernhard.* **Réal. :** *Richard Donner.* **Pr. Ex. :** *Mace Neufeld.* **Pr. Ass. :** *Charles Orme* **Prod. Man. :** *Bernard Hanson.* **Sc. :** *David Seltzer.* **Ph. :** *Gil Taylor.* **Mont. :** *Stuart Baird.* **Mus. :** *Jerry Goldsmith* **Son :** *Gordon Everett.* **Déc. :** *Tessa Davies.* **Maq. :** *Stuart Freeborn.* **Cam. :** *Gerry Anstiss.* **Eff. Sp. :** *John Richardson.* **Ass. Réal. :** *David Tomblin.* **Script. :** *Elaine Schreveck.* **Coiff. :** *Pat McDermot.* **Cost. :** *Tiny Nicholls.* **Inter. :** *Gregory Peck (Robert Thorn), Lee Remick (Katherine Thorn), David Warner (Jennings), Billie Whitelaw (Mrs. Baylock), Leo McKern (Bugenhagen), Harvey Stephens (Damien), Patrick Troughton (Père Brennan), Anthony Nicholls (Dr. Becker), Martin Benson (Père Spiletto), Sheila Raynor (Mrs. Horton), Holly Palance (la gouvernante), Robert McLeod (Horton), John Stride (le psychiatre).* **Dist. :** *Fox. Couleurs*

Les Thorn (Gregory Peck et Lee Remick) vont avoir un bébé. Le père apprend que son enfant est mort à la naissance, mais un prêtre le persuade d'adopter à sa place, et sans le dire à sa femme, un autre petit garçon dont la mère vient de mourir. Alors que l'enfant grandit, d'étranges événements se produisent dans la maisonnée et la mort frappe jusqu'à ce qu'il ne soit plus permis aux parents d'ignorer la présence évidente dans leur fils de quelque chose de « malin ». Un second prêtre informe Gregory Peck que son enfant est le fils de Satan et qu'un complot destiné à donner au fils du Malin le pouvoir politique se trame dans l'ombre. Avec l'aide d'un photographe dont les clichés prédisent la mort mystérieuse de ceux qui osent résister au Diable, et la sienne en particulier, Robert Thorn se plonge dans l'étude des sciences occultes afin de découvrir le seul moyen de tuer l'enfant — et donc de sauver l'humanité — mais il est lui-même tué à la seconde où il allait accomplir le rite. Le petit garçon est alors adopté par un vieil ami des Thorn, le président des Etats-Unis.

Peu importe la justesse émotionnelle et politique de la fin, le scénario n'est bien évidemment qu'un ramassis de poncifs; mais c'est le cas de la plupart des films de ce genre. Ce qui importe ici, c'est que les moyens mis en œuvre par le scénariste, les acteurs et le metteur en scène, parviennent à créer un autre univers suffisamment crédible pour que nous oubliions assez longtemps notre incrédulité et finissions par être distraits et terrifiés. Pour son premier long métrage, Richard Donner a su donner au moindre des événements du film un côté diabolique qui finit par imprégner l'œuvre tout entière. Alors qu'il est pratiquement impossible d'éviter les lieux communs inhérents aux séquences de violence hystérique — les morts causées par empalement, décapitation et défenestration ainsi qu'une attaque par un chien féroce et meurtrier — ces scènes elles-mêmes gagnent en efficacité par le fait qu'elles sont soigneusement mises en place dans des décors de la vie quotidienne. Le moment le plus terrifiant du film — et ce n'est pas si étrange, étant donnée l'approche de Donner — est celui au cours duquel on examine pour la première fois les photographies porteuses des sinistres présages, séquence évidemment inspirée par le *Blow Up* d'Antonioni. Le metteur en scène a été bien servi par son décorateur, Carmen Dillon, qui a conçu la maison des environs de Londres, civilisée,

ordonnée et baignée de lumière le jour, mais infestée d'ombres maléfiques à la tombée de la nuit. Sans faire un usage excessif du zoom, Donner se déplace le long des couloirs et des escaliers et sa caméra décrit des mouvements insidieux qui finissent par créer une atmosphère tout à fait horrifiante. La séquence la plus terrible est peut-être celle au cours de laquelle Thorn et un chien meurtrier se pourchassent sans merci dans la nuit, autour de la gigantesque demeure. Dans la distribution, nous



Harvey Stephens et Gregory Peck. La volupté de la peur...

mentionnerons la gouvernante envoyée par Satan, Billie Whitelaw, pour la raison que nous ne verrons plus jamais maintenant Mary Poppins avec les mêmes yeux... Les vedettes que sont Gregory Peck, Lee Remick et David Warner s'en sortent très bien dans des rôles peut-être plus conventionnels.

Le scénario fait assez fréquemment référence à diverses révélations de la Bible (Livre des « Prophètes »).

→

à des murmures crypto-philosophico-religieux, et à une incantation au moins, psalmodiés par divers prêtres et un archéologue. Mais le film ne s'arrête pas longtemps à leur étude; ce qui intéresse Donner, c'est bien plus de raconter son histoire, vite et efficacement, pour la plus grande peur de son auditoire, que de s'enliser dans des problèmes qui ne pourraient que paraître encore plus ridicules si on s'y étendait. Il s'en faut de beaucoup pour que *La Malédiction* soit un grand film, voire seulement un exemple de premier choix de ce qu'on peut faire dans le genre, mais il vaut à tout prendre infiniment mieux que le filandreux et terne *Exorciste*. Les moments de félicité ne manquent pas, pendant lesquels nous nous recroquevillons dans la volupté de la peur, ce qui n'est déjà en soi pas une petite chose de nos jours.

D.L.O.

Traduction : Dominique Abonyi

King Kong (King Kong)

U.S.A., 1976. **Prod. :** *Dino De Laurentiis.* **Pr. Ex. :** *Federico De Laurentiis, Christian Ferry.* **Prod. Man. :** *Terry Carr.* **Réal. :** *John Guillermin.* **Unit Prod. Man. (Hawaii) :** *Brian Frankisch.* **Unit Prod. Man (New York) :** *George Goodman.* **Sc. :** *Lorenzo Semple Jr.* **Ph. :** *Richard Kline.* **Dir. Art. :** *Dave Constable, Robert Gunlach.* **Mus. :** *John Barry.* **Son :** *Jack Solomon.* **Déc. :** *Diane Wager, Carleton Reynolds.* **Ass. Réal. :** *Kurt Neumann.* **Chargé de prod. :** *Jack Grossberg.* **Illustrator :** *Mentor Huebner.* **Conception des eff. sp. :** *Carlo Rambaldi.* **Eff. Sp. :** *Glenn Robinson.* **Création des maquettes :** *Aldo Puccini.* **Inter. :** *Jessica Lange (Dwan), Jeff Bridges (Prescott), Charles Grodin (Wilson), J. Randolph (captain Ross), Rene Auberjonois (Bagley), Ed Lauter (Carnahan), Mario Gallo (Timmons), Jorge Moreno (Garcia), Jack O'Halloran (Perko), Julius Harris (Boan) et Rick Baker (King Kong).* **Dist. :** *S.N.Prodis (France).* **Durée :** *120' - Couleurs*

De la bataille de titans qui opposa, durant quelques mois, la Paramount, la Universal et la R.K.O., bataille qui eut constitué le scénario rêvé d'un film hors du commun, rien ne subsiste, et c'est dommage, sur l'écran. Vainqueur, à notre grand regret, de cette lutte digne des héritiers de *Jaws*, Dino De Laurentiis a choisi d'illustrer les méfaits d'un grand singe.
Tout a été dit, semble-t-il, sur la colossale entreprise que fut la mise en chantier, et la réalisation proprement dite, de *King Kong* 76. Un budget de vingt-six millions de dollars : Ingmar Bergman, qui assista à une partie du tournage, n'en dépensa probablement pas la moitié de toute sa vie. A contempler, après plusieurs mois d'attente anxieuse, le résultat, il semble bien que les 9 dixièmes de cette somme aient été consacrés à la seule publicité.
Savamment orchestrée par le producteur, cette dernière, bien plus que le film, éblouit par les habiles trucages. Il apparaît que la majorité du public — pour ne rien dire de la critique, en particulier française, dont l'incompétence ne fut jamais plus notoire qu'en cette occasion — s'est laissé prendre au gigantesque « coup de bluff » que constitue l'existence d'un robot électronique de quinze mètres de hauteur, capa-





ble d'effectuer la plupart des mouvements requis par son rôle... Si robot il y a, il n'est guère plus perfectionné que ceux, de plus modeste format il est vrai, que l'on peut contempler à la saison des fêtes dans les vitrines illuminées de nos grands magasins. Amorphe, ses grandes jambes raides comme des baguettes ne lui permettant aucun mouvement, cette mirifique réalisation de nos modernes Vaucanson n'est visible, en tout et pour tout, qu'à deux reprises : debout, immobile et en cage lors de la kermesse, et couchée, lors de la scène finale. Cependant, même lors de ces deux séquences, tous les plans moyens et rapprochés, ainsi que pendant tout le reste du film, présentent l'acteur Rick Baker dans une peau de bête. Son masque, très bien réalisé et expressif — c'est l'unique qualité du film — ne ressemble d'ailleurs en rien au grossier modelage de la tête du « robot ». Voilà pour la technique. Repoussant avec horreur la suggestion qui lui fut faite d'employer le procédé de l'image par image, qui fit du King Kong d'avant-guerre le chef-d'œuvre que l'on sait, De Laurentiis, voulant œuvrer dans le convaincant, a certes supprimé certaines saccades propres au genre : mais, paradoxalement, il a ainsi fait perdre toute crédibilité à l'entreprise car, privés de cette précieuse irréalité qui faisait leur charme, les mouvements « réalistes » de son grand jouet nous rappellent sans cesse qu'il ne s'agit que d'un malheureux figurant suffocant sous son costume et prenant garde à ne pas se prendre malencontreusement les pieds, ou plutôt les mains, dans les précieux décors réduits. King Kong 76, ne pouvant donc nous étonner — car que contient ce film qui n'ait été vu, en mieux, dans n'importe quel *Godzilla*? — peut-il du moins nous séduire?

La fin de la bête...
La toilette de la belle...



Hélas! c'est sur ce plan précisément que la chute est la plus sensible. Car, si nous pouvons excuser le parti-pris de banalisation des truquages, la laideur de certaines transparences qu'accuse encore la couleur, les libertes prises envers le personnage fabuleux qu'est King Kong sont impardonnables. Roi déchu, Kong règne ici sur un malheureux paysage de rocaille que tentent en vain d'égayer, ça et là, quelques plumeaux de femme de ménage plantés à l'envers en guise d'arbres. Partageant son domaine avec un ridicule serpent en bois qui sera d'ailleurs vaincu en sept plans comportant trois faux raccords, Kong n'est plus qu'un gros nounours qui contemple avec ébahissement la poupée blondasse qu'on lui offre en guise de hochet. Le souvenir de Fay Wray ne rend que plus pénible la vision de la péronnelle caquetante amorçant ici, nous dit-on, une carrière internationale. Miss Lange, dont le registre des expressions vient tout de suite après celui du serpent de bois, atteint l'apogée de ses possibilités artistiques lors de la scène du sacrifice : séquence dont la platitude, le manque total de suspense et d'émotion, étonnent tout de même un peu de la part du réalisateur de quelques bons *Tarzan* et de *La Tour infernale*.

Loin de l'admirable fouillis poétique du film de 1933, les décors, nous l'avons dit, sont inexistants. Ce n'est pas, on s'en doute, faute de moyens : ainsi la muraille longue de 150 mètres, haute de 15, qui fut réellement construite et qui, à l'écran, est bien moins convaincante que celle de la première version! Le plus dérisoire de l'entreprise étant que ladite muraille ne sert strictement à rien car, pour l'unique plan lui assignant une présence dramatique — sa destruction par Kong — elle est, évidemment, remplacée par une maquette aux proportions de Rick Baker...

Voulant capter tous les publics, De Laurentiis a délibérément fait abstraction de la violence et de l'érotisme qui depuis quarante-trois ans s'attachaient au nom même de King-Kong. Proprement escamotée, la scène du déshabillage de Jessica Lange est donc aussi déce-

→

vante que maladroitement exécutée. La fameuse main robotisée n'a certes pas la grâce de son ancêtre, et la plupart des plans qui l'utilisent sont beaucoup trop longs pour que les défauts n'en soient point perceptibles.
La partie new-yorkaise ne rachète guère l'ensemble, handicapée qu'elle est par le parti pris du truquage à bon marché à base de maquettes : signalons en particulier la scène du métro, dont les wagons, bondés à l'intérieur, sont vides vus de l'extérieur dans la patte de King Kong. Le World Trade Center n'est guère photogénique, et les hélicoptères que le héros abat à coups de poings (le fait de *saisir*, comme son ancêtre, un avion, nécessite la mise au point d'un truquage beaucoup plus élaboré; ici, ce n'est qu'une simple transparence) sont loin des avions de chasse promis sur la trop célèbre affiche.
Relevons l'hypocrisie d'une entreprise qui se veut dénonciation de l'exploitation éhontée de la Nature et qui n'hésite pas à faire abattre 3 000 arbres pour un décor inutile...
La critique (?) du magnat du pétrole ne convaincra personne tant le personnage est caricaturé à l'excès. Le scénario n'offre que de timides variations sur l'original. Est-ce pour éviter de se mettre en scène que De Laurentiis a renoncé au personnage de Carl Denham, un Carl Denham 1976, mégalomane et irresponsable dont il eût été l'interprète rêvé?
Le « climax » du film est grandiloquent, qui accumule les effets les plus tapageurs : flots de sang sur le poitrail du grand singe, cris tragiques, débauche de glycérine (la publicité assure que ce furent de vraies larmes...) sur les bonnes joues de fille bien nourrie de Jessica Lange. Tout est mis en œuvre pour que les éventuels mongoliens du dernier rang du balcon soient prévenus de l'amour intense qu'éprouvent l'un envers l'autre le primate et la femme blonde... King Kong, l'unique, le seul King Kong, celui de l'adolescence du cinématographe, était une merveilleuse histoire d'amour. La version 1976 n'en est que la mauvaise parodie.
Il faut louer les distributeurs du film de Schoedsack et Cooper qui, bravant l'interdit que prétendait exercer — de quel droit? — le signor De Laurentiis, osèrent ressortir le premier *King Kong* en même temps que la nouvelle mouture. Ils risquaient bien peu, il faut le dire : le temps (quatre ou cinq mois!) a déjà relégué la baudruche technicolorisée aux oubliettes. Les producteurs peuvent toujours, ravis, compter leurs sous : aussi loin que l'art du cinématographe est concerné, ils ont perdu la bataille.

J.-C. M.

Logan' Run (L'Age de cristal)

U.S.A., 1976. **Prod. :** *M.G.M.* **Pr. :** *Saul David.* **Réal. :** *Michael Anderson.* **Pr. Ass. :** *Hugh Benson.* **Dir. de Prod. :** *Byron Roberts.* **Sc. :** *David Zlag Goodman, d'après le roman de William F. Nolan et George Clayton Jonhson « Quand ton cristal mourra » (Ed. Denoël).* **Ph. :** *Ernest Lazlo, A.S.C.* **Dir. Art. :** *Bob Wyman.* **Mus. :** *Jerry Goldsmith.* **Son :** *Jerry Jost, Harry W. Tetrick, Aaron Rochin, William McCaughey.* **Déc. :** *Robert de Vestel.* **Maq. :** *William Tuttle.* **Coiff. :** *Judy Alexander Corey.* **Cost. :** *Edna Taylor, Dick Butz.* **Eff. Sp. :** *Glen Robinson.* **Hologrammes :** *Multiplex Co.* **Chorégraphe :** *Stefan Wenta.* **Script :** *Ray Quiroz.* **Inter. :** *Michael York (Logan), Richard Jordan (Francis), Jenny Agutter (Jessica), Roscoe Lee Browne (Box), Farrah Fawcett-Majors (Holly), Michael Anderson Jr (Doc) et Peter Ustinov (le vieillard), avec : Randolph Roberts, Lara Lindsay, Gary Morgan, Michelle Stacy, Laura Hippe, David Westberg, Camilla Carr.* **Dist. :** *C.I.C. (France).* **Durée :** *118 . Metrocolor TODD-AO.*



**La fuite devant la mort.
La découverte de la vieillesse.**

Le titre original du film, *Logan's Run*, c'est-à-dire la fuite de Logan, donnait plus que « L'Age de cristal » une idée juste de l'histoire et de son déroulement, ou du moins de ce qu'ils auraient dû être et de ce qu'était le livre de William F. Nolan et de George Clayton Johnson. En lieu d'une seule et longue fuite devant la mort on a dans *L'Age de Cristal* un film lent où les temps morts abondent, l'objectif étant apparemment de faire passer les héros sans trop d'à-coups d'un décor futuriste au suivant. Le problème du film est simple, la scien-





ce-fiction doit étonner et émerveiller, tout est donc sacrifié pour montrer tous les décors et objets qui ont coûté si cher au producteur. Ce sont plus les personnages qui sont en situation mais ce qui les entoure.

Dans *L'Age de cristal*, ou plus précisément « L'Age du cristal », la vie s'arrête à trente ans et des « limiers » habillés de noir sont chargés de faire respecter la loi, abattant avec joie les « fugitifs » qui tentent d'y échapper. Dans la main de chaque homme et de chaque femme est implanté un cristal dont les couleurs contrôlées par un ordinateur tout puissant révèlent au premier venu l'âge de ses interlocuteurs. Mais il existe quelque part un sanctuaire dont rêvent les « fugitifs », un espoir incertain qui met en danger la stabilité de la société.

Condamné par l'ordinateur central à mourir s'il ne trouve pas et ne détruit pas le « sanctuaire », Logan fuit devant les « limiers » ses anciens collègues et nous fait ainsi visiter l'intérieur des dômes qui abritent l'âge de cristal, puis leurs coulisses, égouts et systèmes d'alimentation et de ventilation, et enfin l'extérieur, un Washington englouti par la végétation. Apparaît alors Peter Ustinov, vieillard campant dans la salle du Sénat américain, discutant avec les chats qui l'entourent comme avec de vieux amis, qui sauve le film dans un fantastique numéro de cabotinage.

M.D.

At the Earth's Core (Centre Terre : 7e Continent)

G.-B., 1976. **Prod. :** *Amicus.* **Pr. :** *John Dark.* **Réal. :** *Kevin Connor.* **Pr. Ex. :** *Max J. Rosenberg, Milton Subotsky.* **Sc. :** *Milton Subotsky, d'après l'œuvre d'Edgar Rice Burroughs.* **Prod. Man. :** *Graham Easton.* **Mont. :** *John Ireland, Barry Peters.* **Mus. :** *Mike Vickers.* **Son :** *George Stephenson* **Déc. :** *Michael White.* **Maq. :** *Neville Smallwood, Robin Grantham.* **Cam. :** *Alan Hume.* **Eff. Sp. :** *Ian Wingrove.* **Inter. :** *Doug McClure (David), Peter Cushing (Perry), Caroline Munro (Dia), Cy Grant (Ra), Godfrey James (Ghak), Sean Lynch (Hooja), Michael Crane (Jubal), Bobby Parr (le chef de Sagoth), Keith Barron (Dowsett).* **Dist. :** *Warner-Columbia (France), British Lion (G.-B.), A.I.P. (U.S.A.).* **Durée :** *90' — Couleurs*

Tout le monde connaît le célèbre cycle de *Pellucidar* d'Edgar Rice Burroughs, cycle de 7 volumes dont « At the Earth's Core » (Au Cœur de la Terre) est le premier. Pour ceux qui seraient cependant peu familiers avec ce monde souterrain, rappelons l'intrigue : le héros, David Innes (Doug McClure), accompagne son ami le Dr Abner Perry (Peter Cushing) lors du premier essai d'une foreuse géante, the Iron Mole (« taupe de Fer »), conçue pour voyager sous la croûte terrestre. Un accident les fait aboutir dans le monde de Pellucidar, situé dans de vastes cavernes au sein même de notre planète. Ce monde est peuplé d'humanoïdes vivant sous la domination de lézards géants télépathes, les Mahars. Suivant le schéma classique de Burroughs, le héros tombe amoureux d'une princesse, Dia

→

(Caroline Munro), en est séparé et, pour la retrouver, doit franchir maints obstacles, en l'occurrence les Mahars qui seront, comme de juste, exterminés. En conclusion, Burroughs faisait choisir la vie sauvage de Pellucidar à des personnages; en 1976, dans le film, David Innes choisira de remonter à la surface du globe, abandonnant Dia...

Il est toujours dommage que des compagnies de cinéma persistent à refaire en moins bien ce qui a déjà été réalisé avec talent (*Lost World*, *One million B.C.* etc.)... *At the Earth's Core* est placé directement sous le signe de son prédécesseur, *The Land that Time forgot*, sans pour cela représenter un progrès notable. Les effets spéciaux ne sont vraiment convaincants que pour un spectateur peu exigeant : marionnettes plastoïdes se trémoussant sans trop de conviction, monstre lance-flammes relevant plus du bazar que de Pellucidar, etc. De plus, ces malheureuses créatures au cuir pourtant robuste semblent vulnérables aux moindres blessures! Enfin, les Sagoths — esclaves



humanoïdes des Mahars — sont incarnés par des acteurs sur les visages desquels ont été plâtrés des maquillages ridicules. Seuls les Mahars sont finalement assez réussis : leurs facultés télépathiques apparaissent comme une modification de la coloration de leurs yeux (*l'*idée originale du film!). Du point de vue décor, les paysages respirant la toile de fond ou le carton pâte de Pellucidar sont franchement pénibles et donnent l'impression d'assister à une mauvaise pièce de théâtre. On est d'autant plus surpris que la foreuse elle-même et les scènes du début (on y retrouve l'atmosphère des illustrations Hetzel de Jules Verne) sont très convaincantes...

Les effets spéciaux mis à part, il ne reste malheureusement plus grand chose au film : l'intrigue est faible, et de nombreux détails du scénario, en aucun cas attribuables à Burroughs dont les mondes étaient toujours cohérents, frappent de manière déplaisante; par exemple la cité des Mahars semble gigantesque et bâtie pour plusieurs milliers d'habitants... le budget du film n'a permis la matérialisation que de 6 Mahars et d'une douzaine de Sagoths, toujours représentés dans le même kilomètre de tunnels! On a peine à prendre la menace au sérieux. Enfin, l'aspect « quête » présent dans tous les « scénarii » de Burroughs a été ici sacrifié, vraisemblablement pour des raisons de temps... Il reste heureusement une interprétation honorable; en particulier celle de Peter Cushing qui introduit une bonne dose d'humour, nous empêchant de sombrer totalement dans l'ennui. Qu'il en soit ici remercié.

J.-M. L.



Colas et Alice. Jean Carmet et Sylvia Kristel.

Alice ou la Dernière Fugue

France. 1976. **Prod. :** *Filmel-PHPG.* **Réal. :** *Claude Chabrol.* **Sc. :** *Claude Chabrol.* **Ph. :** *Jean Rabier.* **Mont. :** *Monique Fardoulis* **Mus. :** *Pierre Jansen.* **Inter. :** *Sylvia Kristel (Alice), Charles Vanel (Vergennes), Jean Carmet (Colas), André Dussollier (l'homme), Fernand Ledoux (le docteur), Thomas Chabrol (le garçon), Bernard Rousselet (l'époux).* **Durée :** *77 Eastmancolor*

Sylvia Kristel — qui échappe enfin à son personnage d'Emmanuelle — s'appelle Alice Carol (avec un seul *l*). La référence s'impose d'elle-même : cette Alice, adulte et moderne, nous ramène à la petite fille de Lewis Carroll qui s'en allait au pays des merveilles. Le fantastique, chez Chabrol, est d'essence littéraire et intellectuelle. C'est un fantastique pour gens cultivés. Rien à voir avec le fantastique populaire des monstres façon créature de Frankenstein, vampire Dracula et loups-garous.

Cela commence pourtant comme un drame mondain, un drame bourgeois à la Chabrol. Dans un bel appartement, Alice écoute son mari qui palabre. Il l'exaspère. Elle lui dit qu'elle le quitte et, effectivement, elle s'en va au volant de sa voiture. Il y a, peut-être, un autre homme quelque part? Fausse piste. Dans une nuit pluvieuse, sur une route déserte, le pare-brise de la voiture vole en éclats et là, ça y est, Alice passe de l'autre côté du miroir. Elle se retrouve dans un château isolé où l'accueillent un vieil homme et son domestique. Tout a l'air calme et rassurant, normal, mais il ne faut pas s'y fier car, le lendemain, Alice ne peut plus sortir de la propriété dont le grand parc est cerné d'un mur infranchissable. On reconnaît le thème de la maison maléfique qu'Eduardo →

de Gregorio avait traité, lui aussi, juste avant Chabrol dans *Sérail.* Alice est seule et prisonnière et lorsque surgissent deux hommes et un jeune garçon qui lui tiennent des propos inexplicables, on ne sait pas si ces gens existent réellement, pas plus que le vieux monsieur et le domestique. Il se passe parfois des choses étranges dans la maison (par exemple la pendule qui s'arrête et qui se remet en marche toute seule) mais pas trop. Le décor reste réaliste, concret et il en naît une horreur douce. Les oiseaux morts dans le parc, la petite porte au bas d'un escalier intriguent. Chabrol n'use pas d'effets. Sa mise en scène est rigoureuse et glacée comme dans un de ces films de Fritz Lang qu'il admire tant. Elle invite à déchiffrer les apparences, à faire fonctionner son cerveau, au fil d'un petit frisson d'angoisse insidieuse.

Alice finit quand même par sortir du parc, repart au volant de sa voiture. Routes désertes, station service, motel où plane subtilement l'ange du bizarre. Au bout de cet autre voyage, encore le château. On a compris depuis longtemps qu'Alice se déplace dans un monde parallèle et que les gens qu'elle rencontre sont des représentations qui lui sont destinées. A la référence Lewis Carroll s'ajoutent les références Jorge Luis Borges et Adolfo Bio-Casarès. Et l'aventure d'Alice est métaphysique. Pas étonnant que Sylvia Kristel, avec sa beauté fragile et menacée, n'en revienne pas. Chabrol prend le fantastique très au sérieux. Il en fait ici l'itinéraire de la vie à la mort, une réflexion sur l'au-delà. Ce n'est pas courant, surtout dans le cinéma français.

J.S.

The Super Inframan

Hong-Kong, 1975. **Prod. :** *Shaw Brothers.* **Pr. :** *Runme Shaw.* **Réal. :** *Hua Shan.* **Inter. :** *Li Hsiu-hsien (Lei Ma), Wang Hsieh (Liu Ying-Te), Yuan Man-Tzu (Liu Mei-Mei), Terry Liu (la princesse des Démons), Huang Chien-lung (Lu Hsiu-lung), Lu Sheng (Lei Hsia-hu).* **Durée :** *90'. Couleurs. Son stéréophonique.* **Présenté au Festival international de Paris du Film fantastique 1976.**

La plupart des « supermen » sévissant dans les comics ou dans les films, qu'ils soient d'origine américaine, japonaise ou italienne, ne nous réjouissent en général que par la totale stupidité présidant à leurs exploits : sans ce côté grotesque qui réduit à néant les aspects déplaisants de ces surhommes, il y aurait beaucoup à redire sur l'idéologie dégagée, consciemment ou non, par ces modèles proposés à l'admiration des foules. Les héros d'antan, bâtis sur le prototype du chevalier du Moyen Age, mélange de qualités suprêmes et de défauts hors du commun, conservent leur charme et leur valeur d'exemple, si l'on veut; les supermen, en particulier américains, ne sont que l'exacerbation des envies informulées des citoyens du Nouveau-Monde, de même que leurs ennemis, si diversifiés soient-ils, sont une projection des petites peurs quotidiennes desdits citoyens. Rien de poétique ni de libérateur dans la plupart de ces œuvres : ce n'est pas faire de l'anti-américanisme que de dire que Superman n'est que l'expression démesurément amplifiée de la bonne conscience américaine, luttant contre les formes de la subversion dont le péril rouge et le péril jaune ne sont que deux des multiples aspects.

Seuls, donc, l'humour permet parfois d'apprécier — à quel degré? — les œuvres de ce genre. C'est le cas aujourd'hui de *The Super Inframan*, à cette différence près que ce film chinois est volontairement parodique et se présente donc comme une charge savoureuse des productions ci-dessus évoquées. Rien ne manque, pas même la nota-



« Super Inframan » : Le pouvoir de se changer en un invincible homme d'acier...

tion « raciste » de rigueur : la Princesse Démoniaque, incarnation de toutes les turpitudes et de tous les vices, est évidemment blonde comme les blés dans ce film asiatique.
Comme la plupart des prototypes occidentaux, le héros est un jeune homme ne possédant que des qualités, et qui possède en outre le pouvoir, lorsque le besoin s'en fait sentir, de se changer en un invincible Homme d'Acier dont la simple apparition suffit à terroriser tout le monde — spectateurs exceptés.
Tout ceci serait bien innocent, étant donné la bonne humeur qui s'en dégage; mais le spectacle, qui évoque plus d'une fois l'habituel karaté qui fait les beaux soirs des cinés populaires, échappe à la banalité par la qualité étonnante des truquages et l'imagination ayant présidé à la conception des différents ennemis d'Inframan : bien que conçus pour un public d'adolescents, ces monstres sont souvent inquiétants et quelques-uns d'entre eux ne dépareraient pas un film de science-fiction, du moins de ceux que les U.S.A. produisaient en série dans les années 50. La même imagination a été dépensée pour l'attribution de pouvoirs différents à chaque créature : de ce point de vue le film est exemplaire et l'on ne peut qu'admirer l'ingéniosité des auteurs, d'autant plus que les effets spéciaux, nous l'avons dit, sont tous sans reproche; apparemment les cinéastes chinois n'ont reculé devant aucune difficulté et ce film « pour enfants » offre quelques-unes des « transparences » les plus réussies que l'on ait vues depuis longtemps.

J.-C. M.



Un extra-terrestre aux connaissances avancées...

The Man who fell to earth (L'Homme qui venait d'ailleurs)

G.-B., 1976. **Prod. :** *British Lion.* **Pr. :** *Michael Deeley, Barry Spiking.* **Pr. Ex. :** *Si Litvinoff.* **Réal. :** *Nicolas Roeg.* **Pr. Ass. :** *John Peverall.* **Sc. :** *Paul Mayersberg, d'après le roman de Walter Tevis.* **Ph. :** *Anthony Richmond.* **Dir. Art. :** *Brian Eatwell.* **Mont. :** *Graeme Clifford.* **Mus. :** *John Phillips.* **Ass. Réal. :** *Kip Gowans.* **Cost. :** *May Routh.* **Maq. :** *Linda de Vetta.* **Son :** *Alan Bell, Colin Miller.* **Eff. photographiques Sp. :** *P.S. Ellenshaw.* **Inter. :** *David Bowie (Thomas Jerome Newton), Rip Torn (Nathan Bryce), Candy Clark (Mary-Lou), Buck Henry (Oliver Farnsworth), Bernie Casey (Peters), Jackson D. Kane (Pr Canutti), Rick Riccardo (Trevor), Tony Mascia (Arthur), Linda Hutton (Elaine), Hilary Holland (Jill), Adrienne Larussa (Helen)* **Dist. :** *S.N.D. (France).* **Durée :** *138' (originale) - Panavision. Couleurs.*

Nicolas Roeg, réalisateur de ce film, a dit du cinéma que c'était une création de la science-fiction: une gigantesque « machine à explorer le temps » qui permet au réalisateur et au monteur de déplacer les acteurs et les situations, aussi bien que les spectateurs, dans le temps, de long en large et même latéralement, suggérant ainsi la coexistence de mondes parallèles. Cette conception du cinéma — qui implique la fragmentation de la structure narrative traditionnelle — est déjà évidente dans une liste partielle de ses films favoris, qu'il s'agisse de réalisations d'autres metteurs en scène *(Citizen Kane, L'Année dernière à Marienbad, Hiroshima mon amour)* ou des →

siennes *(Performance, Walkabout, Don't look now* et *Petulia* — film dont il était caméraman avant d'en assurer la mise en scène lorsque Richard Lester tomba malade). Il est donc surprenant que *The Man who fell to earth* soit la première intrusion de Roeg dans le royaume de la science-fiction « pure ».
Comme base du film, il choisit un roman peu connu, publié en édition de poche aux Etats-Unis en 1963, et dont l'auteur, Walter Tevis, avait également signé le roman dont Robert Rossen a tiré *The Hustler*. N'ayant jamais été publié en édition « normale », le livre ne fut pas critiqué dans la presse, et ne fut presque pas lu, sauf par les amateurs de science-fiction : il est publié maintenant pour la première fois en Angleterre pour la sortie du film. Le roman n'a, quoi qu'il en soit, fourni que la situation de base et quelques péripéties. Roeg et son scénariste, Paul Mayersberg (auteur de : « Hollywood : The Haunted House ») rejetèrent immédiatement la structure du roman, qui est autant un roman policier sans détour qu'un roman de science-fiction situé dans le futur.
Le récit du film varierait d'un spectateur à un autre, chacun sélectionnant divers fils directeurs de l'intrigue et négligeant les autres dans une tentative d'interprétation des relations entre les fragments. Sans doute, dans une large mesure grâce à la complexité de l'approche de Roeg et en dépit de la présence dans le rôle principal de David Bowie (dont les fans seront probablement furieux que leur idole ne soit pas la vedette d'une mascarade de pop-rock en toc comme *Tommy*) le film ne sera-t-il pas un grand succès populaire. C'est qu'il est d'un abord difficile, deux visions ou davantage n'étant pas de trop pour arriver à maîtriser la densité de ses images et la complexité de son montage. Mais il est vrai qu'on avait dit à peu près la même chose avant la distribution de *Performance*, qui fut pourtant un succès et qui trouve toujours son public d'admirateurs partout où il passe...
Le sujet est le suivant : un extra-terrestre atterrit au Nouveau-Mexique, dans l'avenir. Ses pouvoirs spéciaux et les connaissances avancées de sa propre planète lui permettent de mettre au point plusieurs inventions qui révolutionneront sur Terre l'industrie des communications. Il met aussi sur pied des plans pour des voyages dans l'espace sophistiqués. Puissant, secret et mystérieux, il dirige un empire industriel et financier très étendu. Au cours d'un accident, des rayons X mettent en évidence le fait que son métabolisme n'est pas humain (ce dont nous avions été visuellement prévenus lors d'une scène précédente surprenante : tandis qu'une femme attend dans une pièce voisine pour faire l'amour avec lui, Bowie, debout devant le miroir d'une salle de bains, enlève d'abord ses yeux, puis ses oreilles, et met enfin les mains entre ses jambes pour retirer...). Il laisse entendre qu'il est venu sur Terre à la recherche d'eau — sa propre planète meurt de manque d'eau — et que son projet de voyages spatiaux lui permettra de retourner chez lui afin d'en ramener son peuple en masse pour coloniser la Terre. Mais avant de pouvoir partir, il est kidnappé par un syndicat industriel rival (probablement lié au gouvernement). Comme il refuse de lier son empire au syndicat, il est soumis à des « tests » destinés à déterminer exactement qui il est et d'où il vient. Il perd alors ses pouvoirs et disparaît enfin, pour être finalement redécouvert sous les traits d'un infirme alcoolique et désespéré.
Il n'est pas toujours facile de faire la différence entre un retour en arrière et ce qui est montré au contraire comme une prémonition ou un plan d'un montage parallèle. Roeg fait en particulier un usage ironiquement romantique des couleurs de la « terre », parmi lesquelles les différentes teintes d'orange. Lors de la première rencontre par exemple entre Bowie et un ami avocat, le décor est brun, et des lumières oranges le baignent dans une lueur douce qui intensifie sensuellement la couleur des cheveux de Bowie et le reflet de celle-ci sur le visage de l'avocat. Ce « transfert » d'identité est rendu plus mystérieux par l'ombre profonde et obscure qui baigne le visage de Bowie. Les mêmes couleurs prédominent lorsque Bowie rencontre Mary-Lou dans une chambre d'hôtel éclairée d'un jaune ombré qui ne ramènera pas seulement des souvenirs sur la relation « romantique » mâle qui précède, mais encore vers un coucher de soleil doré au cours duquel Bowie rencontre pour la première fois de la *vraie* eau le long d'une rivière. Il y a là, de plus, d'insolites échos visuels de vieux films. Cherchant une assistance professionnelle pour breveter ses inventions, Bowie apparaît à la porte d'un bureau, coiffé d'un chapeau mou à large bord. Le cha-

« L'homme qui venait d'ailleurs » : des « tests » pour déterminer qui il est et d'où il vient...



peau, l'éclairage et la propre apparence androgyne de Bowie font tout à coup penser à, disons, Lauren Bacall, ou à une autre semi-héroïne des films noirs d'Hollywood, entrant dans le bureau de Philip Marlowe ou de Sam Spade. Et pourtant le film n'est pas un simple pastiche ou un recueil d'« hommages » au niveau peu imaginatif d'un simple collectionneur d'autographes comme Peter Bogdanovitch. Au lieu de cela, comme la musique du film (soigneusement sélectionnée parmi plusieurs déca- →

des de musique populaire américaine), de tels échos cinématographiques traduisent en définitive la manipulation du temps à laquelle se livre Roeg. A travers une effervescence continuelle d'images, nous coexistons au passé, au présent, et au futur, au niveau de la culture populaire comme au niveau premier du récit.

Comme on l'a suggéré, un tel résumé de l'intrigue peut ne pas coïncider avec celui de tout autre spectateur; on peut en fait la définir par le biais du « rien n'est ce qu'il paraît être » (idée exprimée dans *Performance* et *Don't look now*) ou par celui de la « confusion mentale » qui est à la base d'une bonne partie de *Performance* (la présence multi-sexuelle, ou même asexuée, de Bowie met en relief cet aspect du film de la même façon que la *persona* bi-sexué de Mick Jagger renforçait les ambiguïtés du film précédent); ou par le motif de « l'étranger dans une terre étrangère », qui est au cœur de *Walkabout* : tout est possible et toutes les idées sont valables. Cela ne veut pas pour autant suggérer que le film peut être n'importe quoi pour n'importe qui. Mais sa grande densité nous offre une multiplicité d'interprétations. Mayersberg a émis l'idée que ce film était un cirque dont la forme dépendait de la façon dont chaque spectateur composait une série donnée apparemment *non sequiturs*. Si personne ne s'inquiète de la forme du cirque, c'est que l'on pénètre sous le chapiteau avec une conception à priori de ce qu'est un cirque et de ce qu'il va être. Et pourtant, les spectateurs pourraient bien être désorientés par *The Man who fell to earth* pour la simple raison qu'ils sont peu habitués à une fragmentation aussi poussée du récit à l'écran.

En raison même de cette fragmentation, l'œuvre est étonnamment systématique. Chaque plan a son reflet dans le film. Dans une brève séquence du début, par exemple, nous voyons Bowie vendre un anneau d'or à un bijoutier du Nouveau-Mexique. Un certain nombre de choses arrivent très vite : son étonnement quant à la façon dont on ouvre la porte; une vieille femme, incroyablement ridée, qui porte tous les bijoux indiens que son corps peut supporter; un revolver dans le fond d'un tiroir-caisse; l'arrière de la tête de Bowie qui se reflète étrangement dans une glace tandis qu'il compte son argent. On n'insiste particulièrement sur aucun de ces détails, mais chacun recevra son écho dans des séquences ultérieures. Qui, en fin de compte, nous est le plus étranger? La vieille dame étrange ou le jeune homme plutôt grand aux cheveux oranges? Le problème de la porte est transposé dans une scène cruciale avec un ascenseur. Au reflet de la tête du héros fera écho la vulnérabilité de sa silhouette réfléchie dans les tableaux de bord au cours des « tests ». Les couleurs sont continuellement utilisées pour le renforcement subliminal des événements et des émotions qui ont déjà eu lieu, ou qui sont sur le point de se produire.

Le roman original de Tevis, écrit à l'époque de l'assassinat de John F. Kennedy comportait de ce fait plus qu'une amorce de commentaire socio-politique, dont Roeg et Mayersberg se sont largement débarrassés, jugeant qu'il datait, et qu'à la lumière des événements des treize années écoulées il apparaissait quelque peu naïf. Des suggestions de nature politique sont pourtant au moins implicites de temps à autre dans le film. Alors que les groupes financiers/industriels/gouvernementaux s'affrontent et s'unissent successivement, on nous laisse entendre au moins que l'une des ironies du capitalisme est qu'en se développant il mettra hors d'usage l'industrie privée, et que l'avenir pourrait être dominé principalement par des multi-corporations gigantesques — idée qui n'est pas plus nouvelle en science-fiction que dans nos quotidiens habituels.

Dans une large mesure, la réputation de Roeg en tant que monteur et metteur en scène préoccupé par l'image a éclipsé son talent de directeur d'acteurs, pourtant grand. Une comparaison du travail de Mick Jagger dans *Performance* avec sa « performance » dans *Ned Kelly* de Tony Richardson met en évidence les dons de Roeg à cet égard. Dans *The Man who fell to earth*, Rip Torn, Candy Clark et Buck Henry ont des rôles intenses, épuisants, que Roeg utilise de

Un extra-terrestre aux cheveux oranges...



manière impressionnante pour contrebalancer le jeu insensible, « non humain » de David Bowie. Assez étrangement, cette méthode place Bowie dans l'œil du typhon, au centre du tourbillon d'images, être familier auquel nous nous cramponnons dans notre quête de sécurité, auquel nous nous identifions alors que tout le reste dérive autour de nous.

The Man who fell to earth est en fin de compte l'un des films de science-fiction les plus originaux de ces dernières années. Il sera bien évidemment décrié et traité de « prétentieux » par ceux qui trouvent plus facile de rejeter un metteur en scène que de collaborer à sa création d'une structure et de sa signification. D'autres feront écho avec perplexité aux paroles de l'inspecteur de police de *Don't look now* : « Il doit y avoir autre chose. » Il y a, bien sûr, autre chose. Mais il faudra le *chercher* un peu. Il faudra *regarder* pour *voir*.

D.L.O.

Traduit de l'anglais par Dominique Abonyi

Critiques rédigées par : Marc Duveau - Pierre Gires - Frédéric Grosjean - Jean-Marc Lofficier - Evelyne Lowins - Jean-Claude Michel - David L. Overbey - François Rivière - Jacques Siclier.



La très belle affiche de W. Siudmak pour le FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION, tirée en quadrichromie sur papier couché de fort grammage, peut être commandée à PUBLICINE, 92, Champs-Elysées, 75008 Paris. - Prix franco : 18 F (envoi roulé, sous tube). Commandes de revendeurs acceptées.

Avant-premières

Burnt Offerings

U.S.A., 1976. **Prod. :** *P.E.A. Films Inc* **Pr. :** *Dan Curtis.* **Real. :** *Dan Curtis.* **Sc. :** *William F. Nolan, Dan Curtis, d'après le roman de Robert Marasco.* **Ph. :** *Jacques Marquette.* **Dir. Art. :** *Eugene Lourié.* **Mont. :** *Dennis Virkler.* **Mus. :** *Robert Cobert.* **Déc. :** *Solomon Brewer.* **Son :** *David Ronne.* **Ass. Réal. :** *Howard Grace.* **Inter. :** *Karen Black (Marian), Oliver Reed (Ben), Burgess Meredith (le frère), Eileen Heckart (Roz), Lee Montgomery (David), Dub Taylor (Walker), Bette Davis (tante Elizabeth), Anthony James (chauffeur), Orin Cannon (minister), James T. Myers (Dr. Ross), Todd Turquand (Ben enfant), Joseph Riley (le père de Ben).* **Dist. :** *United Artists (U.S.A.).* **Durée :** *116'. Color by DeLuxe.* **Prix d'Interprétation féminine à Karen Black au Festival international de Paris du Film fantastique 1976.**

Cela vous prend aux tripes dès la séquence d'introduction, cela vous envahit à mesure que s'additionnent les petites touches, les petits riens, les détails faussement anodins, puis cela vous submerge et enfin cela vous anéantit. De quoi



Un couple étrange : Eileen Heckart et Burgess Meredith.

s'agit-il? De la peur, d'un sentiment dont on se défend vainement car il triomphe de vous avec une aisance qui vous stupéfie, bref, il s'agit de ce que vous ressentez (quel que soit le nom que vous osiez lui donner) à la vision du chef-d'œuvre de Dan Curtis *Burnt Offerings*.
Car cette production brasse le surnaturel avec une diabolique habileté, sur un thème classique mais jamais traité aussi magistralement : la maison hantée, la maison meurtrière, avec ou sans spectres, nous a déjà valu maintes réussites et maints émois, de *La Falaise mystérieuse* à *La Maison des damnés* en passant par ce qui était considéré jusqu'ici comme le chef-d'œuvre du genre : *La Maison du Diable*. Eh bien, il faut le reconnaître, tout cela est balayé, submergé, dominé, enterré par la demeure où nous entraîne Dan Curtis.
Et pourtant, quel charmant domaine, avec ses prés au gazon reposant, sa grande piscine, ses arbres bordant les allées ombragées, loin des bruits et des odeurs de la ville malsaine. Une famille vient y passer l'été; Ben, le père, désireux de calmer ses nerfs surmenés (Oliver Reed), Marian, la mère, ravissante et simple (Karen Black), David, le jeune garçon (Lee Montgomery) et la tante Elizabeth, artiste à ses heures (Bette Davis). Ils l'ont louée à un couple étrange (Burgess Meredith et Eileen Heckart) qui leur a seulement laissé pour consigne de porter chaque jour son repas à la vieille propriétaire du logis, laquelle doit demeurer enfermée dans sa chambre sous les toits. Cette bizarre clause, écrite sur une note trouvée à l'arrivée, n'affecte pas outre-mesure les nouveaux locataires qui s'installent dans la bonne humeur, le prix exigé leur paraissant plus que modeste pour le confort et le cadre offert. Madame explore la cuisine et fait le ménage, Monsieur, aidé du fils bricoleur, nettoie et emplit la piscine et la tante dresse son chevalet pour immortaliser sur la toile ce décor de rêve.
Commence alors insidieusement la lente métamorphose qui va empoisonner l'atmosphère et que nous ressentirons, nous spectateurs, par le truchement de Ben, qui va d'abord être la proie d'un cauchemar régulier, toujours identique : un enterrement où son fils se tient aux côtés d'un chauffeur en livrée, dont le visage sinistre est à demi dissimulé sous de grosses lunettes noires.
En outre, Ben ne tarde pas à remarquer des changements dans l'attitude de sa femme, dans ses réflexions, dans sa façon de se vêtir. Marian, régulièrement, monte au dernier étage le plateau contenant le repas de la vieille propriétaire invisible, qui ne daigne jamais répondre à ses appels à travers la porte de sa chambre toujours verrouillée. Dans la pièce mitoyenne où Marian dépose le plateau se trouve une longue table sur laquelle sont alignés de nombreux portraits d'hommes, de femmes, d'enfants.
L'anormal se manifeste bientôt de plus tragique façon : c'est Ben qui essaie de noyer son enfant en jouant avec lui dans la piscine, Ben encore qui voit en plein jour la sinistre voiture et le non moins sinistre chauffeur de ses cauchemars, Ben toujours qui demeure paralysé sur sa chaise alors que son fils appelle au secours, sur le point d'être englouti par les eaux de la piscine soudain agitées comme un océan, tandis que Mirian, témoin du drame, ne peut sortir de la maison dont toutes les portes refusent de s'ouvrir, Ben enfin qui veut fuir à tout prix ce lieu qu'il devine infernal, et qui verra son salut coupé par la chute d'un arbre barrant la seule route de sortie du parc.
La vieille tante, à la santé jusqu'alors florissante, dépérit soudain et agonise, provoquant la venue (mais n'est-ce pas une hallucination?) du chauffeur aux lunettes noires livrant un cercueil.

→

Oliver Reed, Lee Montgomery et Bette Davis.



Tout cela nous conduit peu à peu au plus atroce dénouement qui se puisse imaginer et que nous nous garderons bien de dévoiler ici. Mais nous révélerons pourtant qu'il n'y aura pas de « happy-end », bien au contraire, et surtout que le surnaturel demeurera jusqu'à l'ultime image (la table aux portraits), après une vision d'horreur quasiment insoutenable (oui, oui, on a déjà dit cela maintes fois, mais le terme, ici, se justifie). C'est bien à un holocauste que nous sommes conviés et nous y assistons pleinement, captivés, ayant quelque peine à en croire nos yeux blasés de vieux habitués du Fantastique. Nous défions n'importe quel spectateur de rester insensible devant ce déferlement d'images démoniaques. Répétons-le, ce film horrifiant est un chef-d'œuvre, comme l'était le sketch *Amelia* du même Dan Curtis avec la même Karen Black. Oliver Reed, ayant perdu quelques kilos superflus, demeure le sûr comédien qui donna déjà tant de puissance à ses personnages, du loup-garou de Fisher à l'abbé Grandier de Ken Russell; en dépit de sa vigueur et de la force qui émane de sa large silhouette, on le sent progressivement envahi par la peur de l'indicible, le désarroi devant l'innommable, et c'est justement parce que lui, à priori le plus fort des quatre personnages, est le plus effrayé, que nous réalisons l'intensité du drame qui se noue. La grande Bette Davis est toujours au mieux de sa forme (traduisez : de son talent), et l'on regrette qu'elle ne soit pas davantage utilisée dans de domaine du Fantastique où elle a déjà excellé. L'enfant ne leur cède en rien dans l'art de la comédie, extériorisant sa frayeur sans cabotinage ni excès; quant à Karen Black, véritable deus-ex-machina de cet engrenage satanique, elle a définitivement conquis une place de choix dans le cœur des amateurs du Fantastique, son charme et son talent s'additionnant avec harmonie. Elle a bien mérité ce prix d'interprétation — au 5e Festival du Film fantastique et de Science-fiction de Paris — attribué à la fois pour ce film et surtout (à notre avis) pour sa quadruple création dans *Trilogy of Terror*.

Il convient donc désormais de classer Dan Curtis dans le peloton de tête des réalisateurs de l'épouvante; nous tenons en lui un nouveau Roger Corman, et l'éloquence de sa filmographie, pour le petit comme pour le grand écran, ne peut que nous en persuader. Qu'attend-on pour distribuer largement en France ses œuvres passées? **P. G.**

The Legendary Curse of Lemora

U.S.A., 1975. **Prod. :** *Blackfern Production.* **Pr. :** *Robert Fern.* **Réal. :** *Richard Blackburn.* **Pr. Ex. :** *C.V. Blackburn.* **Sc. :** *Richard Blackburn et Robert Fern.* **Ph. :** *Robert Caramico.* **Dir. Art. :** *Sterling Franck.* **Mont. :** *Pieter S. Hubbard.* **Mus. :** *Daniel Neufield.* **Déc. :** *Ellen Prince.* **Maq. :** *Byrd Holland.* **Cam. :** *Jean-Pierre Gevens.* **Eff. Sp. :** *Byrd Holland.* **Script :** *Joan Tucker.* **Cost. :** *Rosanna Norton.* **Coif. :** *Sharon Cassidy.*

Inter. : *Lesley Gilb (Lemora), Cheryl Smith (Lila Lee), William Whitton (Alvin Lee), Steve Johnson (le contrôleur), Monte Pyke (le conducteur d'autobus), Maxine Ballantyne (la vieille femme), Parker West (le jeune homme), Richard Blackburn (le révérend), Charla Hall, John Drury, Alice Baird Johnson, Jack Fisher, Buck Buchanan.*

Dist. : *Manson Dist. (U.S.A.).* **Durée :** *90'. Couleurs.* **Film présenté au Festival international de Paris du Film fantastique 1976.**

Le succès international croissant du film fantastique et de science-fiction ne présente pas, il s'en faut, que des aspects positifs : la réussite commerciale aussi bien qu'artistique de certaines œuvres multiplie les imitations bâclées, les séries Z conçues la plupart du temps pour un marché local. On pouvait penser que la popularité du genre, jointe à l'amélioration constante des techniques, favoriserait l'éclosion d'œuvres, à petit budget certes, mais neuves et originales, luxe que ne peuvent toujours se permettre les grosses machines destinées au très grand public. C'est le contraire qui s'est produit : on ne compte plus les déchets, dont le seul lien de parenté avec le cinématographe tient à la pellicule sur laquelle ils se déposent. L'imagination et la poésie sont rigoureusement absentes de la plupart de ces petites productions tournées en quelques jours : la première de ces qualités se limite le plus souvent au titre et au matériel publicitaire, quant à la seconde...

La surprise n'en est que plus grande lorsque se détache de la gigantesque inconnue que représente la masse de cette production, quelque œuvre ambitieuse. C'est le cas de *Lemora*.

L'histoire tient en quelques lignes : Lila, une adolescente, pupille d'un pasteur d'une petite ville des U.S.A., reçoit un jour une lettre d'une inconnue, Lemora. Celle-ci a recueilli le père de Lila, un gangster notoire (l'action se situe dans les années 30). En secret, Lila décide de se rendre au rendez-vous. Son



Une tendresse perverse... Cheryl Smith et Lesley Gilb.

voyage prend peu à peu les allures d'un cauchemar...

Le film débute comme un thriller, par une scène violente qui semble extraite d'un Bogart des bonnes années. Mais le réalisme du prologue, situant à la fois, de manière précise, le lieu et l'époque de l'action, n'est là que pour mieux faire perdre pied au spectateur. Car sitôt introduit le personnage de Lila, c'est par ses yeux que nous suivons l'action : les préparatifs du voyage de l'adolescente et le voyage lui-même prennent les couleurs d'un univers dans lequel Lila se meut telle la blonde princesse des contes. Régi par des adultes, le monde est source d'agressions permanentes : Lila est en butte à la perversité des grandes personnes, son tuteur lui-même ne parvenant que difficilement à dissimuler ses désirs. Le désir de Lila de retrouver son père n'est que l'expression de sa volonté de fuite devant ces embûches.

Lila se rend chez Lemora. La traversée de la forêt équivaut à celle du pont par Hutter dans *Nosferatu* : les fantômes viennent à sa rencontre. Un second univers, plus oppressant, se révèle : attaquée par une cohorte de monstres terrifiants, Lila accueille comme une délivrance l'arrivée de Lemora, qui lui procure le sentiment de sécurité qu'elle attend depuis la mort de sa mère.

Mais la tendresse de Lemora n'est elle-même que perversité : la jeune femme coiffe Lila, l'habille, après l'avoir assistée dans son bain. La musique et la danse achèvent de griser l'adolescente, qui perd peu à peu conscience...

Le monde sur lequel règne Lemora est abominable : le vampirisme ne peut se transmettre ici qu'à certains élus, ceux rejetés formant les peuplades de la forêt. Lila tente de s'enfuir. Mais il est déjà trop tard...

L'épilogue nous montre Lila chantant de nouveau à l'église, aux côtés de son tuteur. Au spectateur de déterminer si toute l'histoire est réelle, ou sortie de l'imagination de la jeune fille.

Loin des œuvres commerciales que nous évoquions plus haut, *Lemora* s'inscrit parmi les films les plus élaborés que nous ayons vus ces derniers temps : la technique est irréprochable, qu'il s'agisse de la magnifique photographie aux dominantes rouge et bleue, ou du montage qui laisse planer sur la narration l'ambiguïté voulue. Le maquillage des monstres est en tout point remarquable, leur détérioration progressive s'inscrivant en contrepoint de la lente contamination de Lila par Lemora. La victoire du Mal sur le Bien n'épargne rien, surtout pas les enfants qui sont tout aussi pervers que les adultes. On le voit, le film n'offre aucune concession, même pour Lila (en laissant entendre que cette perversité est peut-être en elle, n'étant que le fruit de son imagination). *Lemora* baigne dans un climat de désespoir qui n'a connu jusqu'ici que peu d'équivalents au cinéma : on en émerge comme d'un rêve particulièrement éprouvant, et l'émotion dégagée par sa vision vous poursuit longtemps.

Reste à signaler la musique : à la fois lyrique et mystérieuse, imprégnant tout le film, elle est d'une beauté indescriptible : l'une des plus remarquables jamais créées pour un film fantastique. Elle contribue pour une part non négligeable à faire de ce « conte de fées pour adultes » l'œuvre la plus perverse et la plus forte que nous ait offerte depuis longtemps le jeune cinéma américain. **J.-C. M.**

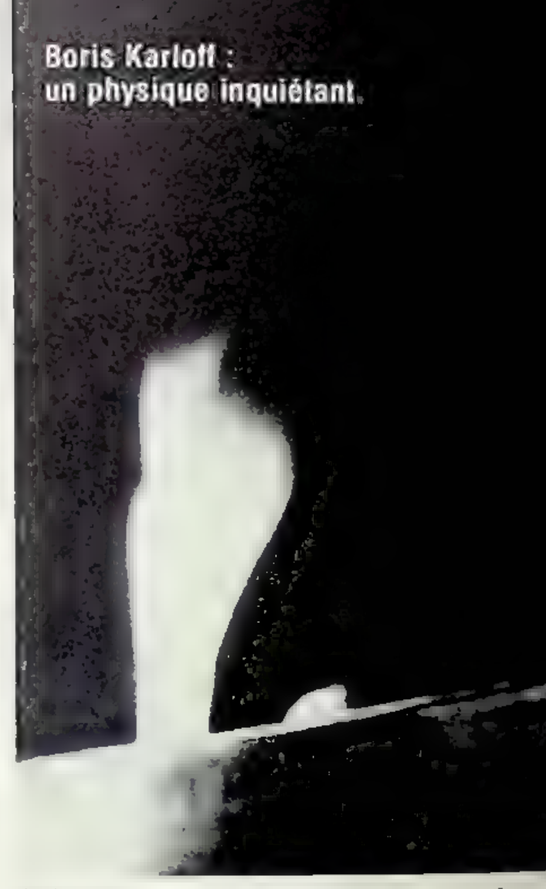
Critiques rédigées par Pierre Gires et Jean-Claude Michel

Monstres à lire

The Count : A Biography of Bela Lugosi
Putnam, New York.
Arthur Lennig, un Américain qui depuis toujours voue un culte ackermanien à l'acteur hongrois, nous donne la biographie exhaustive de son idole, avec par endroits une foi si intense qu'elle frôle le second degré. Il n'en est rien pourtant! « The Count », c'est le panorama d'une vie d'acteur moyen, superbement pris au jeu (ou au piège) de la dramaturgie emphatique de la peur. A l'encontre de Karloff, Lugosi a succombé très vite à la catharsis; ses origines, son tempérament, la courbe de son destin l'ont amené naturellement à se sentir lui-même figure de l'insolite, à participer, selon un folklore pathétique en bien des circonstances, à l'existence supposée des mythes qu'il incarnait. Le magnifique archétype surgi miraculeusement dans l'esprit de Bram Stoker a littéralement hanté Lugosi dès le tournage de *Dracula* par Tod Browning, et les lecteurs de « Famous Monsters » connaissent par le menu les avatars d'un goût parfois douteux auxquels l'acteur contraignit son double, son fantasme .. On ne préfère pas Karloff à Lugosi pour des motivations raisonnables, mais sous le jeu des forces obscures de la psyché... Il n'empêche que le gros livre, fort bien illustré et documenté, d'Arthur Lennig vaut d'être lu. C'est une somme d'un intérêt incontestable, qui permet, en tout état de cause, de mieux juger la carrière d'un de ces acteurs marginaux, sur tous les plans, et dont l'existence recèle de bien curieux détours.
F. R.

Dear Boris
The Life of William Henry Pratt, also known as Boris Karloff.
Alfred A. Knopf publisher, New York.
Ce titre s'ajoutant à une demi-douzaine d'autres consacrés, tant aux U.S.A. qu'en Grande-Bretagne, à William Henry Pratt dit Boris Karloff, le livre de Cynthia Lindsay prend les allures d'une gageure : se peut-il que des éléments nouveaux, jusqu'ici laissés dans l'ombre, contribuent à cerner davantage l'homme et l'acteur? Pari gagné : « Dear Boris » est une biographie à laquelle le nom de l'auteur (qui fut durant 36 ans l'amie intime des Karloff) apporte la caution nécessaire; au fil des souvenirs se dégage peu à peu le visage de l'homme dont l'art fut justement d'en changer à volonté. En fin de volume, une remarquable filmographie, parfois en contradiction avec celles déjà connues : si tout semble avoir été dit sur l'homme, bien des mystères subsistent en ce qui concerne le comédien.
J.-C. M.

Boris Karloff
(« The Films of Boris Karloff », Citadel Press.)
Traduction française chez Henri Veyrier, Paris. Préface de Gérard Lenne.
« The Films of Boris Karloff », magnifique album paru à l'origine dans la fameuse collection Citadel, est dû aux talents conjugués de Richard Bojarski et Kenneth Beals. C'est le scrap-book le plus somptueux sans doute qui ait été consacré au célèbre monstre sacré, à l'exemplaire figurant de la peur. Une biographie détaillée (mais beaucoup moins anecdotique que celle de Peter Underwood) offre en contrepoint d'étonnantes photos inédites — un cliché notamment, représente Karloff et ses frères qui, chacun à sa manière, semblent être des compositions de l'acteur. Photos de plateau, de scène (Karloff, on l'oublie trop souvent, fut un émérite pilier de théâtre) qui, pour la plupart, apparaissent pour la première fois. La majeure partie du livre consiste en une chronologie filmographique avec, là aussi, d'abondants *stills* introuvables, procession féerique d'images qui font rêver... Combien de bandes où paraît Karloff restent encore inédites en France? Je n'ose faire le compte... Décidément, les distributeurs français n'ont jamais été sensibles à la magie du mystère : Karloff incarne celui-ci à un point qui, selon moi, n'est pas éloigné de la perfection en ce domaine. L'extrême intégralité de l'acteur (affirmée par tous ceux qui l'ont connu), son irrépressible désir de toujours comprendre le rôle, au-delà même des seules exigences du script, sont certes à l'origine de l'*épaisseur* de la plupart de ses interprétations. On a déjà beaucoup écrit sur sa participation au *Frankenstein* de Whale, un des sommets de toute l'histoire du cinéma, mais je crois qu'il n'est pas superflu de dire encore une fois l'étonnante (quasi-surhumaine) performance d'acteur qu'un tel rôle a pu représenter. L'admirable Karloff, qui jusqu'au dernier jour a joué (il disait : « je mourrais dans mes bottes ») cette tragi-comédie de l'épouvante... Tout cela parce qu'il avait les yeux noirs, une voix profonde, un physique inquiétant — mais aussi et surtout parce qu'il savait, mieux qu'un autre


Boris Karloff : un physique inquiétant.



sans doute, susciter la participation du spectateur, l'aider à retrouver en lui (le voyeur) cette part d'ombre qui fascine

F. R.

King Kong, les singes au cinéma
(« Ape : the Kingdom of Kong », Lorrimer, Londres). Traduction française chez Marc Minoustchine, Paris.
Jean Boullet publia jadis chez Éric Losfeld un très curieux livre au fil duquel se déployaient les grands moments de son imagerie fantasmatique. Ce livre s'appelait « La Belle et la Bête » et se lançait dans l'exploration érudite d'un des plus vieux vieux thèmes oniriques dont Cocteau fit lui-même une transposition fort belle sur pellicule. King Kong, l'obsédante incarnation d'émois enfouis au plus secret de l'être, y côtoyait tous ses avatars véhiculés par tous les médias marginaux. Le présent livre de David Annan est pratiquement une version nouvelle de l'ouvrage de Boullet, modernisée sur le plan iconographique, mais qui perd finalement beaucoup de son charme du fait, précisément, de l'absence derrière la compilation, d'une personnalité aussi fascinante, aussi passionnée, aussi féconde que celle du grand spécialiste français. Je ne fais pas de chauvinisme; j'essaie simplement de faire comprendre, à partir d'un exemple précis, la vanité de projets seulement cautionnés par d'inavouables raisons matérielles, face à la parfaite réussite (sur un plan beaucoup plus désintéressé!) de certaines envolées lyriques qui dépassent — ô combien! — les limites étroites de la compilation. Le livre de David Annan mérite d'être lu par ceux qui n'ont pas la chance de posséder celui de Boullet.

F. R.

Frankenstein
The Film Classics Library, Avon, New York.
Richard Anobile est un fanatique américain de cinéma fantastique particulièrement ingénieux, et il le prouve : les éditions Picador lui ont confié une collection d'un genre original, dont le projet consiste en la réédition de... films, sous la forme d'une somme de photogrammes qui restituent la continuité de la bande. La vision/lecture du livre-album permet véritablement de voir (ou revoir) le film comme au ralenti, de s'arrêter sur telle ou telle image particulièrement saisissante ou esthétiquement remarquable et tirer ainsi le maximum d'intérêt d'une approche demeurée sans ce moyen impossible. Les premiers titres de cette collection sont des chefs-d'œuvre : *Frankenstein* (certaines photos de Karloff, privilégiées par la fixation sur le papier, prennent une sorte de dimension onirique hallucinante!), *Psycho* (on peut enfin savourer la séquence du meurtre dans la salle de bains avec, sous les yeux, toutes ses fascinantes composantes), *Casablanca*, l'admirable *Maltese Falcon* et le *Dr Jekyll and Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian... Ces très luxueux albums sont à mon sens indispensables à la compréhension définitive des films qu'ils présentent.

F. R.

The Dracula Scrapbook
Anthologie de Peter Haining préfacée par Christopher Lee (New English Library; diff. Temps Futurs, Paris).
Tout ce dont peut rêver (c'est d'ailleurs tout ce qu'il peut faire) l'amateur des exploits du Saigneur de l'Écran, se trouve méticuleusement rassemblé dans cette somme de documents divers, coupures de presse, photos, dessins, lettres, concernant le mythe de Dracula. Et cet abondant dossier constitue en outre un très bel objet, en tous points digne de notre admiration. La préface de Christopher Lee était décidément superflue.

F. R.

Marvellous Méliès.
Gordon Fraser, Londres.
Il est assez paradoxal de devoir aller chercher outre-Manche ce que les éditeurs français devraient bien nous offrir : c'est pourtant ce qui arrive avec l'excellent livre de Paul Hammond sur Georges Méliès, qui comble une grave lacune (il faut en effet remonter au « Méliès » publié jadis par Jean-Jacques Pauvert pour trouver une étude digne de son sujet). C'est un ouvrage fort bien documenté, pourvu d'une iconographie exceptionnellement riche, et surtout qui laisse s'épancher la vénération de l'exégète anglais pour celui qu'il faut bien considérer comme le père des *motion pictures*. Georges Méliès est un peu le Douanier Rousseau du

→

→

cinéma : son regard naïf, cette manière quasi-enfantine de considérer les grands thèmes de la tragi-comédie humaine sont autant de caractéristiques de son génie du cinématographe. Paul Hammond n'en parle pas avec attendrissement, mais avec le sérieux que les Anglais apportent toujours dans leurs appréciations du merveilleux, des ressorts de l'Imaginaire. Ce curieux bonhomme n'avait en effet rien de cartésien, et si pour lui le cinéma se devait d'être avant tout une succession d'images de rêves, c'est que déjà dans sa tête se déroulaient d'étranges choses. Méliès demeure essentiellement un étonnant visionnaire, un inégalable poète.

F. R.

The films of Vincent Price
Barnden Castell Williams Ltd. Londres.

Vincent Price nous porte tout naturellement au second degré : ce prodigieux héros de l'épouvante (comme on aurait pu lire sur les programmes du « Grand Guignol ») nous ravit au côté sérieux de la mythologie fantastique, désamorçant par une distance constante les effets les plus anciens, les renouvelant, les régénérant de tout le savoir-faire qu'il possède et qui est grand. On lui a consacré un petit livret dans une excellente série dont le but est seulement filmographique; il s'agit là du premier hommage rendu au grand acteur, à sa carrière déjà longue et fertile. Ian F. McAsh ne fait bien sûr, vu la minceur de son support, qu'évoquer la carrière étonnante de Price, qui se caractérise essentiellement par une constante évolution vers une très spirituelle distance entre l'acteur (dont on pressent la forte personnalité) et les archétypes qu'il interprète : les plus récents films où paraît Price (il faut citer bien sûr les deux *Phibes* et *Théâtre de Sang*) prennent toute leur valeur et tout leur charme en cette manière inimitable de camper, à la perfection, des personnages invraisemblables, grand-guignolesque au sens plein et entier de l'adjectif. L'humour emphatique se situe à l'opposé du sérieux affecté d'un Lugosi et suscite l'intérêt d'un public sans doute plus exigeant... Le constant passage du premier au deuxième degré est ainsi devenu la manière préférée de Vincent Price; elle est ce qui lui permet d'atteindre à des sommets dans l'art d'interférer avec le mystère, l'angoisse, du fait même que s'instaure par ce jeu une ambiguïté suprême : l'épouvante la plus totale naît bien souvent du dérisoire, qui est une sorte de vertige ou plus précisément la porte ouverte au vertige intérieur.

F. R.



Cinema of mystery
par Rose London (Lorrimer, Londres).

Autour d'Edgar Allan Poe, ont été réalisés un nombre impressionnant de films, du meilleur au pire, et ce, depuis les origines du cinéma démoniaque — à l'époque où le dramaturge André de Lorde, pourvoyeur du *Grand-Guignol*, adaptait les plus effroyables histoires de l'inventeur du fantastique moderne. Rose London, au fil d'un essai illustré de façon très judicieuse — ce livre tranche nettement sur les autres volumes de la série — analyse et comptabilise la masse de pellicule inspirée par les avatars littéraires du mystère poesque. Grâce à elle, de nombreuses pièces de ce vieux dossier sont ainsi remises à jour, catalogue d'épouvantements et d'effrois divers enfin rendus à nous, lecteurs et voyeurs insatiables.

F. R.

Lettres fantastiques

L'ÉVÉNEMENT majeur de la saison littéraire fantastique demeure sans conteste la parution — enfin! — du deuxième volet d'une fascinante saga, fantasmatique et mythologique à la fois, due à l'écrivain anglais Mervyn Peake. Ce grand prêtre de l'imaginaire, encore si mal connu de ce côté du Channel, aura subi l'outrage d'un bien long purgatoire, aussi bien de la part de ses congénères — qui n'ont aucune excuse — que de nous-mêmes, victimes depuis si longtemps des rigueurs cartésiennes... *Gormenghast*[1] complète donc momentanément, de ses 550 pages, le *Titus d'enfer* paru chez le même éditeur voici trois ans. C'est un monument, qu'on ne sait par quel bout prendre, pour en décrire l'action — lente, diffuse, poétiquement si riche que ce serait gageure que de la vouloir résumer — comme pour brosser le portrait de tous les protagonistes d'un drame latent mais pourtant explosif, sous chaque image, sous chaque mot. Mais je voudrais dire tout de suite que Mervyn Peake, ce charmeur de métaphores, dessinait aussi bien qu'il écrivait - on lui doit notamment de merveilleuses planches illustrant *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll[2] et *L'Ile au trésor* de Stevenson. Cependant, bien sûr, c'est sur ses propres textes qu'il pratiqua cet art raffiné (on pense à Doré, au Hoffman de *Pierre l'Ébouriffé*) avec le plus de conviction.

Gormenghast, au Royaume d'Enfer, est un monde à part. En le labyrinthe inouï de ses murs, le temps distordu nous mène vers d'improbables zones, nous confronte à la réalité palpitante — mais pourtant si lointaine, si délicieusement onirique — de l'existence d'une famille étrange, presque mutante. Titus d'Enfer, soixante-dix-septième du nom, a sept ans lorsque commence ce second tome (le premier a décrit minutieusement le domaine, l'intérieur et l'extérieur du château, et mis en place les personnages). Titus, « héritier d'une gloire croûlante; une mer d'orties; un empire de rouille rouge; des rites imprimés comme des

traces de pas enfoncés jusqu'aux chevilles dans la pierre. » Tout se remet à vivre autour de cet enfant, tandis que le jeune plébéien Finelame commence à semer la subversion la plus malicieuse et la plus efficace. Un combat s'engage, entre les vivants et les morts, l'ombre et la lumière... « Et les ténèbres s'enroulent entre les personnages. » Mervyn Peake nous enchaîne avec une aisance esthétique immense à son projet grandiose et nous nous laissons faire, envoûtés par son talent étrange, à nul autre semblable, emportés par le maelstrom de faits et gestes de tous ses personnages. Je tiens à dire tout le bien qu'il est possible d'une traduction admirable, due à Gilberte Lambrichs et Patrick Reumaux, auteur également d'une tonitruante et magistrale préface.

La baronne Karen Blixen partage avec M. Peake ce bien ingrat privilège : celui de n'être connue que d'une frange d'amateurs, trop « happy few » pour permettre aux éditeurs de persévérer longtemps dans la publication de telles œuvres. Et pourtant! Les magnifiques récits de Mrs. Blixen ne sont, pas plus que les romans ou les poèmes nonsensiques de son confrère anglais, des œuvres élitaires. Le charme de leurs styles, la beauté des images, l'ampleur mythologique n'ont rien pour dérouter le lecteur peu sensible aux détours d'une prose alambiquée. On publie d'elle *Nouveaux Contes d'hiver*[2], suite et fin des *Gothic Tales*, parachèvement stylistique d'une œuvre interrompue en 1962 par la mort de l'auteur. Le livre s'ouvre sur des contes « tirés du roman — mythique — Albondocani ». Ils mettent en scène Leonidas Allori, maître-sculpteur italien de la Renaissance et son élève le jeune Angelo. D'emblée, une situation cornélienne met aux prises ces deux personnages, puisque le maître, condamné à mort, soumet à l'épreuve son disciple en le priant de passer à sa place sa dernière nuit de prison. Hanté par le remords — il a séduit la jeune et belle épouse de Leonidas —, Angelo croit succomber à sa douleur, mais *in extremis*, le maître vient le délivrer. Leonidas meurt... Plus tard, Angelo épouse la charmante Lucrezia. Par fragments (ceux d'un livre qui n'a jamais vu le jour) nous est montrée la vie, nous sont suggérées les visions d'Angelo, le grand sculpteur. Et l'art de la romancière tient essentiellement en cette faculté si rare de nous prendre au piège (délicieux) d'un projet hautement symbolique, métaphysique, par le biais de situations qui sont celles du théâtre shakespearien ou du récit mythologique. Le créé et le vécu s'entremêlent avec une confondante aisance, Mrs. Blixen nous traitant en hôtes bienvenus, en partenaires distingués de son jeu malicieux mais jamais innocent. La leçon porte et le piège fonctionne puisque nous voici enchaînés d'un récit à l'autre..

Changeons de formes et de lieux... Le très curieux William Hope Hodgson *(La Maison au bord du monde, La Chose dans les algues)* semble — et c'est heureux pour nous — tenir à cœur à François Truchaud, puisque celui-ci, déjà responsable de la publication des grands romans de ce maître du fantastique, publie en recueil les nouvelles qui mettent en scene Carnacki, le chasseur de fantômes[3]. Dans son introduction à ces textes, Truchaud (qui en est également le traducteur) nous dit que « le talent de Hodgson s'y révèle plus mystérieux que jamais et présente un côté d'ombre qui ne sera jamais dévoilé. » Et c'est effectivement la chose qui frappe d'emblee à la lecture de ces nouvelles, policières au sens strict, mais qui pour la plupart s'achèvent sans qu'une solution soit donnée à l'énigme sulfureuse qu'elles posent toutes, à Carnacki comme au lecteur. Toujours en quête de surnaturel, Hodgson — dont l'influence énorme sur le Jean Ray des Harry Dickson est indéniable — bâtit une dimension démente et neuve au monde organisé de ce Londres qui fait mentir l'assertion de Martin Hewitt, collegue imaginé par Arthur Morrison, à Holmes et quelques autres : « il n'est rien, hormis ce qui est tout à fait au-delà des limites du possible, qui n'est arrivé ou qui n'arrive actuellement à Londres. » Et le biographe de Hewitt poursuit, saisi d'une étrange prémonition : « Neanmoins il y a dans la positive Angleterre et à l'epoque ultra-positive où nous vivons, beaucoup d'événements étranges qui se produisent à une distance assez grande de Londres. » Carnacki, quant à lui, s'efforce de sonder les ténebres d'endroits particulièrement sinistres — on verrait bien Peter Cushing dans le rôle — avec un flegme énorme et une ténacité qui font rétrospectivement frémir. Mais ce qui envoûte, en dernier ressort, c'est le cauchemar béant qui s'offre *in fine* à nos yeux et qui nous poursuit longtemps apres qu'on ait reposé le livre... Facétieux Hodgson!

Depuis quelques années, Richard Matheson — l'auteur génial de *Je suis une légende* et de nouvelle rassemblées récemment avec bonheur par Alain Dorémieux — ne nous avait donné que des œuvres mineures, telle cette *Maison des damnés* fort peu convaincante et meublée de clichés hollywoodiens. Le voici qui exécute un retour en force avec une œuvre originale et belle, intitulée *Le Jeune Homme, la Mort et le Temps*[5]. Une histoire simple : un homme atteint d'un mal incurable, s'installe au bord de la mort dans un vieil hôtel rococo, dont on sait qu'il fut jadis le lieu de rencontre de toutes sortes de personnages importants. Là, Richard Collier trouve une photographie, celle d'une femme jeune et belle, restée jadis — comme Collier — célibataire... Peu à peu, l'homme se lance dans une quête insensée et minutieuse de cette femme du temps passé dont il est follement épris : une image de lui-même semble flotter dans le temps, à l'époque où vivait cette Elise McKenna... A partir de cet instant, le roman de Matheson devient une œuvre intense, à l'écriture surprenante parfois — sobre, efficace — et qui nous rend enfin cet auteur fascinant qui est sans aucun doute l'un des plus grands du domaine fantastique, outre-Atlantique.

Un rapide tour d'horizon d'une production baptisée un peu rapidement peut-être « fantastique » (le terme est chargé d'une telle ambiguïté!), ne devrait pas nous laisser oublier un écrivain immense, d'une exemplaire marginalité, dont nous fêtons cette année le centenaire de la naissance : j'ai nommé Raymond Roussel, incomparable auteur de fictions sublimes, au mystère inviolé, *Locus Solus, Impressions d'Afrique*, etc. On lui doit d'avoir jeté la suspicion sur les codes romanesques les plus sécurisants, hérités du XIXe siècle et, partant, d'avoir imaginé une vision neuve de l'écriture, faussement anecdotique, folie des mots maîtrisés à la perfection, fabuleux voyage dans une cosmogonie fantastique... Et son œuvre la plus étrange reste peut-être celle où il prétend nous dire *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[6], et où en fait le mystère s'épaissit de mot en mot, de ligne en ligne, brouillard plus dense encore que celui qui descendait sur le Londres de Carnacki les soirs d'horreur et de vilenie...

FRANÇOIS RIVIÈRE

1. Cabinet cosmopolite, Stock.
2. Chatte et Windus, Diff. Attica, 10, r. Boyet-Barret, 75014 Paris.
3. N.R.F., Du Monde entier.
4. Le Masque Fantastique.
5. Denoël, Présence du Futur.
6. Coll. 10/18, série Fins de Siècles.

Panorama de la S.-F.

TENTER de résumer en quelques pages l'essentiel d'une année de production littéraire dans le domaine de la science-fiction devient une gageure que nul ne saurait tenir. En douze mois, ou même d'ailleurs en six, sont publiés tant de livres, romans ou recueils de nouvelles, naissent tant de collections, disparaissent tant d'autres, que la masse peut d'elle-même occulter tous les phénomènes qui agitent la science-fiction et le fantastique : évolution des formes d'édition; renouveau de la mode des anthologies et de la nouvelle opposée au roman; arrivée à maturité et à une certaine célébrité d'auteurs jusqu'alors mal connus...

La première livraison d'une rubrique trimestrielle nécessitait cependant l'effort de rechercher dans tous ces livres qui envahissent de plus en plus les rayons des libraires les auteurs et les livres importants, les collections indispensables, les nouveautés signes des temps. En quelques pages, trop peu bien sûr, voici donc un an de science-fiction.

Le succès des douze volumes de *La Grande Anthologie de la Science-fiction* publiée par Le Livre de Poche a eu deux effets, d'abord décider cette maison à se lancer dans la publication de romans relevant du même genre, ensuite aider à convaincre d'autres éditeurs d'entreprendre une concurrence qui risque de noyer le lecteur dans un flot incontrôlé de papier.

Au Livre de Poche, la collection que dirigent Michel Demuth et Jean-Baptiste Baronian ne propose que des rééditions et l'on peut ainsi lire ou relire à peu de frais des œuvres depuis longtemps introuvables. *En attendant l'année dernière* est l'un des romans justement célèbres de Philip K. Dick, on y retrouve les obsessions de l'auteur de *A rebrousse-temps* et d'*Ubik* (J'ai Lu), le temps devenu un labyrinthe sans issue, les drogues qui déforment la réalité ou qui projettent leurs utilisateurs dans des mondes parallèles, le passé nostalgique collectionné comme les timbres rares et les boîtes d'allumettes. Chez Dick, et en particulier dans ce roman, on ne peut deviner si le héros fait un cauchemar dont il tenterait vainement de s'éveiller ou s'il voyage réellement dans un ailleurs inquiétant, on ne peut pas non plus faire la part entre l'imagination de l'auteur et la résurgence de ses peurs les plus profondes, l'écriture devenant thérapie. Le contenu des *Masques du temps*, deuxième volume de la collection, est tout aussi révélateur d'une personnalité sortant de l'ordinaire, celle de Robert Silverberg. Mais loin des drogues et de la folie c'est ici la religion et son influence sur la société qui deviennent essentielles, les origines juives de Silverberg marquant très profondément cette histoire d'un nouveau Messie venu du futur qui suscite le fanatisme des foules et qui participe volontiers aux orgies que provoque l'approche de l'an 2000 et de l'Apocalypse qu'elle suppose.

Chez Presses Pocket, la concurrence s'organise sur deux lignes, romans et anthologies, et cela sous la direction de Jacques Goimard. Dans la collection Science-Fiction, trois romans sur les quatre déjà parus sont des rééditions, seul *Le Sourire des crabes* de Pierre Pelot est un inédit. A l'avenir cependant, les sources se tarissant, il est probable que les rééditions se feront moins nombreuses, ceci au profit des inédits. Comment imaginer en effet qu'entre Le Livre de Poche, la Bibliothèque Marabout, Galaxie-Bis, Le Masque, J'ai Lu et maintenant Presses Pocket, les classiques dignes d'être publiés à nouveau ne deviennent pas bientôt denrée rare? Dans le domaine des recueils de nouvelles, la *Grande Anthologie du Fantastique* de Roland Stragliati et Jacques Goimard tente de donner une image complète et didactique d'un genre adjacent à la science-fiction. Il y a dans les premiers des huit tomes prévus quelques morceaux très sombres, telle cette *Bête à cinq doigts* de William F. Harvey qu'adapta Robert Florey pour le cinéma en 1947. La bête à cinq doigts c'est le legs d'un vieillard à son neveu, sa main droite possédée par un esprit inconnu et douée d'une vie maléfique, qui poursuivra le jeune homme jusqu'à ce qu'elle réussisse à le tuer.

Toujours chez Presses Pocket, encore sous la responsabilité de Jacques Goimard, l'automne prochain verra la naissance du *Grand Livre d'or de la science-fiction*, série d'anthologies consacrées aux grands écrivains de la science-fiction : Roger Zelazny, J.G. Ballard, Frank Herbert, John Brunner, Robert Sheckley... Et aussi la publication du *Grand Livre d'or de l'épopée fantastique*, consacré à l'héroic fantasy et à ses héros : Elric le Nécromancien de Michael Moorcock, Brak le Barbare de John Jakes, Conan de Robert E. Howard...

Toutes ces anthologies, qu'elles soient publiées au Livre de Poche, chez Presses Pocket ou ailleurs (*Les Meilleurs Récits de Famous Fantastic Mysteries* et autres chez J'ai Lu) permettent au lecteur de faire le choix de ses lectures beaucoup plus facilement que l'achat d'une revue, ils permettent aussi de mettre de côté une sélection significative et la meilleure possible de textes pouvant dater d'hier comme des origines de la science-fiction. Cependant l'excès même de ces recueils et leur conception didactique risquent d'avoir un effet sclérosant et d'éliminer à terme tout nouvel auteur dont la réputation antérieure ne justifierait pas un volume entier, ou dont les textes ne se rattacheraient pas à une école d'écriture déjà connue ou à un thème classique, *Histoires de robots* ou *de voyages dans le temps* au Livre de Poche, ou même *Eros au futur*, numéro spécial de la revue *Fiction* chez Opta.

Du côté des auteurs, hormis la ration habituelle de livres de Brunner, Dick, Silverberg, Vance ou Van Vogt publiés en broché, relié, ou poche, les mois qui viennent de s'écouler ont vu la consécration ou la découverte d'un certain nombre d'écrivains et la publication de leurs œuvres presque complètes, sans d'ailleurs qu'à aucun moment un seul éditeur soit responsable de ces engouements subits.

Le Monde inverti avait fait découvrir Christopher Priest en France. Aujourd'hui rééditée chez J'ai Lu, cette histoire d'un monde construit sur le principe de l'inversion mathématique, où les lignes droites deviennent cercles et les cercles lignes droites, n'apparaît plus aussi étonnante sous la plume d'un auteur dont on a pu découvrir entre-temps *La Machine à explorer l'espace* (J'ai Lu), démarquage affectueux des livres de H.-G. Wells, *Le Rat blanc* (Presses de la Cité) et surtout *Futur intérieur* (Calmann-Lévy). Ce dernier roman décrit une expe-

rience scientifique, mais l'important n'y est pas la science ou ses instruments mais plutôt la nature d'un monde créé à partir des rêves de trente-neuf cobayes humains, une Angleterre future dominée par les pays de l'Est, un univers idyllique d'où le mal est exclu jusqu'à ce qu'y soit projeté un jeune cadre égocentrique et arriviste, alors reviennent la pollution, la haine, l'argent, la jalousie, jusqu'à ce que les héros s'enfuient en refermant leur rêve sur eux-mêmes.

Michael Coney est l'autre auteur de l'année. L'été dernier nous avait apporté *Charisme* (Calmann-Lévy), une très belle histoire d'amour et de paradoxes temporels. *Les Enfants de l'hiver* (Albin Michel) décrit l'existence d'une tribu sur une Terre retournée à l'ère glaciaire, face à des animaux féroces et télépathes. *Immortels en conserve* (Humanoïdes Associés) est le cauchemar paranoïaque de l'immortalité obligatoire : A quarante ans votre cerveau est transféré dans le corps d'un nouveau-né, et si les bébés viennent à manquer, qu'à cela ne tienne, vous patienterez dans une boîte aveugle mais munie d'oreilles et de cordes vocales électroniques. L'attente dans la boîte durera de plus en plus longtemps avant chaque nouvelle transplantation, quelques mois puis des années, tandis que d'autres, privilégiés, n'attendront leur jeune corps que le temps de l'opération.

Dans ce roman, comme dans les précédents, Michael Coney s'attache à décrire des personnages et leurs problèmes. Ses livres, comme ceux de Chris Priest sont des romans psychologiques, même s'ils sont de science-fiction. Mais n'est-ce pas là une des caractéristiques de cette nouvelle école anglaise dont on parle tant et qui compte dans ses rangs Ballard, Ian Watson, Keith Roberts, Priest, Coney...

MARC DUVEAU

Spéculative fiction

La mort est à l'intérieur

POUR une très grande part de la science-fiction contemporaine, rebaptisée (de façon significative) « Speculative-Fiction », le danger, la haine et la destruction ne viennent plus des étoiles, mais de l'homme. « La mort est à l'intérieur », ancrée dans le présent de ce bipède dit intelligent et dans le devenir qu'il se fabrique avec la plus extraordinaire insouciance. Denonciations, cris d'alarme, constats pessimistes, elle est une réflexion de moins en moins déguisée, de plus en plus critique sur notre Histoire en crise et tient un discours souvent exacerbé sur le pouvoir.

Ce discours oscille — et les combinaisons sont infinies — entre deux pôles. L'un, d'essence didactique, influencé par les Sciences humaines (sociologie, psychologie, ethnologie, futurologie, qui lui donnent une dimension nouvelle), est constructeur et révolutionnaire, l'autre, plus introspectif, jouant sur le clavier infini des fantasmes et brisant le carcan de la normalité, traduit l'aliénation et la fuite devant un réel sclérosant.

Multidimensionnelle, la critique sociale interfère sur plusieurs plans, topologique, biologique, métaphysique, sociologique et politique. Voici quelques-uns des grands thèmes de ces réflexions sur notre devenir et sur notre présent :

— **Les explosions démographiques** admirablement décrites dans *Tous à Zanzibar* de John Brunner et *Les Monades urbaines* de Robert Silverberg et illustrées au cinéma par Richard Fleisher avec *Soleil Vert* et Michael Campus avec *Population Zéro*.

— **La destruction de l'environnement et ses conséquences** avec *Le Troupeau aveugle* de John Brunner, hallucinante vision de la Terre dans un futur proche et l'extrapolation plus lointaine du film de Douglas Trumbull, *Silent Running*.

— **Le péril nucléaire et les conséquences d'un holocauste** avec *Malevil* de Robert Merle et deux films radicalement différents : *Docteur Folamour* de Stanley Kubrick, un éclat de rire grinçant, et *La Bombe* de Peter Watkins, dont l'aspect documentaire est proprement terrifiant.

— **L'escalade de la violence** avec *Orange mécanique* d'Anthony Burgess, roman admirablement adapté par Stanley Kubrick dans le film du même nom.

— **... Et la violence de la répression :** A des romans tels que *Tunnel* de Ruellan, où le Pouvoir crucifie les marginaux, répondent des films de politique-fiction comme *Ice* de Robert Kramer ou *Punishment Park* de Peter Watkins.

— **La tyrannie des systèmes cybernétisés :** A des contre-utopies redoutables comme *Un Bonheur insoutenable* d'Ira Levin fait écho l'admirable *THX 1138* de George Lukas.

— **Les aliénations psychologiques** avec *Ubik* de Philip K. Dick et *Le Temps incertain* de Michel Jeury, roman qui offre des constantes certaines avec le film de Resnais-Sternberg : *Je t'aime, je t'aime...*

Le motif central, point nodal et figure générique de ces thèmes, c'est l'apprenti-sorcier qui crée lui-même les instruments de sa destruction. Par sa soif de pouvoir, l'homme a bouleversé l'ordre de la nature en engendrant choses et êtres qui échapperont bientôt à son contrôle. La science-fiction appelle la réflexion sur cet état de fait. « Le cataclysme devient l'expression tragique d'un danger potentiel ou réel, afin d'éveiller le sens critique du lecteur. » (I. et G. Bogdanoff dans *Clefs pour la Science-fiction*. Ed. Seghers).

En tant que système privilégié de circulation du sens, la S.-F. travaille à l'élaboration de nouveaux mythes. Ainsi celui du dieu-machine dont *La Semence du demon* est une illustration exemplaire. Profondément, c'est la Science qui se trouve questionnée dans cette figure thématique du démiurge, entité omniprésente décidant du devenir humain, fondamentalement étrangère et irréductible à l'homme... Elle hérite pourtant de « qualités » particulièrement propres à ce dernier, tels sa paranoïa, son narcissisme et sa volonté de puissance. La filiation n'est pas douteuse, la paternité du nouveau dieu peut être revendiquée par l'homme, c'est bien lui qui a déifié la machine, qui l'a dotée de la toute-puissance divine. (Cf. « La Réponse » de Fredric Brown dans *Histoires de machines*, Livre de Poche, et, sur le mode franchement comique, *Une Fête pour les Dieux* de Poul et Karen Anderson dans *Fiction* n° 276, Opta).

Discours transgressif de la rupture, la S.-F. se livre à de savants et souvent savoureux détournements. De manifestation marginale, elle est devenue manifestation de « marginaux », constituée en catharsis, lieu d'expression privilégié d'une déliaison paroxystique des peurs et des désirs, jeu infini sur les possibles et le devenir de l'homme.

Joelle Wintreberg

L'actualité musicale

DANS de nombreux pays — U.S.A. et Angleterre surtout — l'édition de musiques de films fantastiques ou de science-fiction est courante. De telles œuvres sont même parfois l'objet de rééditions — voire de réenregistrements soignés — témoins de leur valeur intrinsèque. Un rapide panorama s'impose donc.

Disques récents

La France s'est pour une fois distinguée en rééditant seule, sous l'égide du 6e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, un ancien disque anglo-saxon recherché jusqu'alors par de nombreux collectionneurs : *Les Grands Thèmes du Cinéma Fantastique et de Science-Fiction* (M.C.A./Barclay 410.064). Souvent fidèle aux partitions originales, ce disque a l'immense mérite de mettre à la portée du public, outre un panorama fort enrichissant pour le profane, des films des années 50, des œuvres totalement inédites par ailleurs, bien que dues à certains des meilleurs compositeurs du genre : Herman Stein en particulier *(Les Survivants de l'infini)* mais aussi James Bernard, Joseph Gerhenson, etc.

A l'étranger, 1976-1977 aura été une grande période pour le compositeur américain Jerry Goldsmith. On lui doit des musiques très diverses et, en particulier, déjà, *La Planète des Singes*. Il s'est illustré ces temps-ci avec trois œuvres majeures dont *La Malédiction* (The Omen, U.S. : Tatoo BJLI 1888). Oscar Hollywood 1977 de la meilleure musique de film. Une musique qui sait allier souvent des accents intimes avec une ampleur accrue par l'utilisation des chœurs et d'une orchestration puissante; partition dont il convient de souligner le travail jusque dans les moindres détails : utilisation insolite des voix humaines, discordances expressives, orgue (instrument d'église) utilisé dans un chromatisme qui en altère la pureté, marquant la rupture avec l'ordre divin et l'alliance latente avec les forces du mal, rythme discret du « Dies Irae ». Avec *The Cassandra Crossing* (Citadel CT 6020), quoique non sans rapports avec certains procédés de *La Planète des Singes*, il s'agit là encore d'une composition digne d'intérêt, richement variée, et bénéficiant de thèmes très agréables.

Dans un genre différent, *L'Age de cristal* (Logan's Run, U.S. : M.G.M. M.G. 15302) reflète admirablement ce monde partagé entre une omniprésente jeunesse hantée par la vieillesse, et celle-ci, avec tous ses rêves, sa philosophie et son propre bonheur. La musique passe en effet des accents les plus modernes — mélodies et orchestration — à des formes très lyriques, sinon romantiques, dans lesquelles le style de l'auteur est aisément reconnaissable.

Et puis 1976-1977 aura été l'année *King Kong*... mais beaucoup plus qu'on ne le croit! Il y a eu bien sûr le disque du second *King Kong* avec la musique souvent très bonne de John Barry (U.S. : Reprise HS 2260). Musique qui n'était pas étrangère à la force de certains passages : il suffit d'écouter pour s'en convaincre, la séquence où le singe brise la porte de la palissade dans l'île. Mais il y a eu aussi — accompagné, hélas, d'un moins grand battage — le réenregistrement par Fred Steiner et le Royal Philharmonic Orchestra des meilleurs moments de la monumentale partition composée par Max Steiner pour le premier *King Kong* (42 minutes). Disque admirable, s'il en fût, par la fougue de l'orchestre et de son chef, par la qualité de l'enregistrement, par le soin à reconstituer fidèlement l'œuvre originale (U.S. : Entr'acte Records ERS 6504). Un disque splendide qui fera date dans l'édition en matière de musique de films, et accompagné d'une notice très riche à bien des égards.

Autre compositeur à l'honneur ces derniers temps : le regretté Bernard Hermann (mort en 1975) dont les deux dernières œuvres — *Sœurs de sang* et *Obsession* — ont été éditées : *Sœurs de sang* (U.S. Entr'acte Records, ERQ 7001-ST), tout dans la tradition du compositeur, contient à elle seule l'ambiance directement héritée de Hitchcock, dont le réalisateur Brian de Palma a voulu baigner son film. Une musique tendue, serrée, souvent jusque dans des passages les plus paisibles. Assez intime, par ailleurs dans sa conception, et à ce titre souvent éloignée de la grandiose magnificence d'*Obsession* (U.S. : London Phase 4, SPC 21160; France : Decca Phase 4 PFS 4381); œuvre riche, quoique parfois brutale, mais pleine de sensibilité et aussi d'intimité, dans laquelle Hermann utilise avec un talent consommé toutes les nuances que lui offre l'alliance d'un orchestre important (le Royal Philharmonic) et de chœurs. Une composition qui, peut-être, comptera parmi les plus belles de ce génial compositeur et à laquelle peu de gens sans doute resteront insensibles après avoir vu le film.

On doit à Pino Donaggio une musique dont la fréquente douceur surprend lorsqu'on songe au film qu'elle accompagne : *Carrie* (United Artists, U S 30033), mais dont le lyrisme latent possède par contraste un pouvoir d'envoûtement efficace.

L'excellente musique du *Corrupteur* (The Nightcomers) de Jerry Fielding vient, enfin, de faire l'objet d'un disque qu'on n'attendait plus (Citadel Records CT-JF-I) et qu'il serait injuste de laisser de côté bien que le film, quant à lui, date de 1972. Interprété par Marlon Brando, il n'avait dû sa sortie — discrète — en France qu'au succès du *Dernier Tango à Paris*... Ce qui avait souvent fait perdre de vue l'inspiration fantastique et romantique de ce film très beau, et dont la musique reflétait avec beaucoup de finesse et d'élégance le mélange intime de ces deux aspects.

Et puis pour ceux qui aiment les « classiques », il y a eu la surprise: Elmer Bernstein — qui depuis quelques années réenregistre des grandes œuvres de la musique de cinéma et a ainsi edité il y a peu de temps un 30 cm consacré au *Fantôme de Mme Muir* « The Ghost and Mrs. Muir » de Bernard Herrmann — vient de produire, à l'occasion du 70e anniversaire de Miklos Rozsa, *Le Voleur de Bagdad* (Korda, 1940; U.S. : FMC 8), disque somptueux, haut en couleurs, empreint de l'exceptionnel talent du compositeur hongrois. (Pour tous renseignements : Mr. Elmer Bernstein, Film-Music collection,

PO BOX 261, Calabasas, Cal. 91302, U.S.A.)

Très belle également, et reflétant avec nuance l'ambiance intime mais aussi teintée de mystère du film *Providence*, également de Miklos Rozsa, comptera parmi ses plus belles compositions (E.M.I. Pathé 2 C 066 14406)

Rien à dire par contre sur l'enregistrement de *Tentacules* (Barclay 900 535) pourtant dû à un compositeur de talent, Stelvio Cipriani; pour n'avoir pas encore vu le film, je ne m'avancerai pas sur cette musique. Le disque, quant à lui, donnerait plutôt le sentiment d'un documentaire de mauvaise série sur une croisière aux Baléares

Rétrospective

Toutefois, pour ce premier numéro, il serait injuste de passer sous silence des disques plus anciens, mais qu'on peut encore trouver dans le commerce; il serait trop long de les commenter un par un; aussi ne citerons-nous que ceux dont la qualité est réelle, au niveau tant de l'œuvre elle-même que de l'enregistrement. Quelque temps avant sa mort, Bernard Herrmann avait entrepris de réenre-





gistrer des suites de ses œuvres importantes, à la tête du National Philharmonic Orchestra; la collection, riche de quatre disques, bénéficiait de l'excellente gravure Decca Phase 4 :

Music from great movie thrillers (PFS 4173) : « Psycho », « Marnie », « North by Northwest », « Vertigo », « Trouble with Harry »

Music from the great film classics (PFS 4213) regroupant autour de « The Devil and Daniel Webster », « Snows of Kilimandjaro », « Citizen Kane » et « Jane Eyre »

The Fantasy Film world of Bernard Herrmann (London SP 44 207) : « Journey to the Center of the Earth », « The Seventh Voyage of Sinbad », « The Day the Earth Stood Still », « Farenheit 451 »

The Mysterious Film world of Bernard Herrmann (London SPC 21137) : « Jason and the Argonauts », « Mysterious Island », « The Three Worlds of Gulliver »

Le chapitre Herrmann ne serait pas clos si l'on ne mentionnait pas un reenregistrement original, dans sa conception, de *Psycho*, qui présente en effet l'œuvre intégrale en respectant le découpage musical du film (G.-B. : Unicorn RHS 336) et la réédition, en Angleterre, du 30 cm du *7e Voyage de Sinbad* (U.S. 297 63)

De la même manière Charles Gerhardt réenregistre, avec beaucoup de foi et de brio, depuis plusieurs années, des extraits ou des suites tirées de musiques de films de valeur, à la tête du National Philharmonic Orchestra, pour la série « Classic Film Scores » (R.C.A. Red Seal). On retiendra principalement, soit issues de films fantastiques, soit s'y rattachant nettement dans l'ambiance reflétée par la musique : *Sunset boulevard, the C.F.S. of Franz Waxmann* avec en particulier « La Fiancee de Frankenstein » (The Creation of the Female Monster, 7'17), R.C.A. ARL 1 0708

« Now Voyager » the C.F.S. of Max Steiner, avec une suite de « King Kong » (7'16) absolument remarquable de fougue (The Forgotten Island; Natives; Sacrificial dance; The gate of King Kong; King Kong in New York), R.C.A. ARL 1 0136

« Spellbound » the C.F.S. of Miklos Rozsa : « The Red House » suite (12'23), « The lost weed-end » suite (9'25, dont « Nightmare »), Love theme from « The Thief of Bagdad » (1940); « Song of the Jungle (from « The Jungle Book ») « Dream sequence » et « The Mountain Lodge » from « Spellbound », R.C.A. ARL 1 0708

« Citizen Kane » the C.F.S. of Bernard Herrmann, (« On Dangerous Ground », suite from « Citizen Kane », « Beneath the 12-Mile Reef » et « White Witch Doctor », et « Concerto Macabre for piano and orchestra » from « Hangover Square »)

Le dernier disque de la série, prévu pour juin 1977, contiendra, entre autres, une suite inédite de *La Chose d'un autre monde* de Dimitri Tiomkin.

Les amateurs de fantastique théâtral éprouveront un certain plaisir à l'audition du disque *Music from great Shakespearian Films* (G.-B. : Decca Phase 4 P.F.S. 4315) qui regroupe une suite du *Hamlet* de Chostakovitch (dont « The Ghost ») et une autre de *Jules César* de Miklos Rozsa (dont « Caesar's Ghost »).

Il convient enfin de citer, pour mémoire, d'autres excellents enregistrements : en particulier la splendide composition de Miklos Rozsa pour *Le Voyage fantastique de Sinbad* (U.S./G.-B. : United Artists UAS 29576) et du même compositeur, une courte mais intéressante suite du *Voleur de Bagdad* (1940) dans le disque « Miklos Rozsa conducts his great film music » (Vol. 1) (G.-B. : Polydor super 2383 327), ainsi que la réédition, assez récente, de *Thief of Bagdad Suite* et *Jungle Book Suite* sur disque United Artist (G.-B./U.A. 29725).

Pour les chanceux ou ceux qui sont bien informés rappelons les références de *La Planète des Singes* de Jerry Goldsmith (U.S., Project, PR 5023 SD) et d'un disque malheureusement pirate qui regroupait une longue suite de *Destination Lune* (1re face) et autres thèmes dont *Planète interdite, La Machine à explorer le temps, Le Maître du monde*, etc. (U.S. : Cinema Records, LP 8005).

On se consolera de la rareté de cet enregistrement en apprenant la récente édition, aux Etats-Unis, d'un disque consacré à *Planète interdite* (de Louis and Bebe Barron, Planet PR 001).

Et puis il y a toujours, quoique de plus en plus rare, le disque de la Hammer *Dracula* (de James Bernard, raconté par Christopher Lee), *Fear in the night* (John McCabe), *She* (James Bernard), *The Vampire Lovers* (Harry Robinson), *Dr Jekyll and Sister Hyde* (David Whitaker), ainsi que le 30 cm consacré à *La Légende des sept vampires d'or* (James Bernard, Warner Bros K 56085). Rappelons également la très belle partition de John Morris pour *Frankenstein Junior* (U.S./G.-B. A.B.C.-A.B.C.L. 5108).

BERTRAND BORIE

→

A l'orée de la gloire

Hollywood... Oscars de la meilleure musique de film : 1976 : Les Dents de la mer *(Jaws, de John Williams). 1977 :* La Malédiction *(*The Omen, *de Jerry Goldsmith). S'il en était besoin, la musique de films fantastiques vient de prouver qu'elle était capable de gagner ses lettres de noblesse. Alors, noblesse oblige... Puisqu'elle est à présent une grande dame, parlons d'elle. D'autant que, jusqu'à ce jour, elle n'a pas eu droit à beaucoup d'égards. En France du moins.*

COMMENÇONS par une petite statistique fort parlante. En 1961, Henri Colpi fit paraître chez Serdoc la version définitive d'un livre remarquable — de loin le plus complet, le plus nuancé, le plus éclectique, en un mot le plus intelligent paru en France sur ce sujet : *« Défense et Illustration de la musique dans le film ».* Pourtant, sur les quelque 1 400 titres figurant dans l'index (international), les œuvres fantastiques sont très rares et ne renvoient souvent qu'à une simple mention dans la filmographie des compositeurs située en fin de volume. Remarquons cependant que pour Colpi, *Dracula* et *Frankenstein* (1931) « sont certainement affaiblis par le manque de musique ». « Mais — s'empresse d'ajouter l'auteur — les suites tournées avec les fils et fiancées de ces monstres ont connu une surabondance musicale ». Et si *King Kong* (1933) est cité, c'est plutôt d'un œil critique, comme approche du « 100 % musical » tant reproché à Max Steiner par certains, que pour mettre en valeur la richesse de la partition. Cela est loin de présager le récent réenregistrement dont l'œuvre vient de faire l'objet (cf. rubrique « Actualités » du présent numéro).

Par ailleurs, dans un livre récent sur le cinéma fantastique et de science-fiction, l'aspect musical de tels films est à peine entrevu de façon éparse et le plus souvent sans qu'il soit discerné du commentaire de la bande sonore dans son ensemble; sur les 65 noms de son index biographique des « réalisateurs, acteurs et techniciens du cinéma fantastique », on ne trouve aucun compositeur!

Enfin, dans *Les Classiques du cinéma fantastique* de J.-M. Sabatier (Balland, 1973), le Britannique James Bernard est le seul compositeur à qui soit réservé une notice, alors que l'ouvrage en regroupe plus de 180!

Henri Colpi, en 1961, ne trouve dans l'histoire du cinéma qu'une dizaine de films à citer qui n'aient pas été accompagnés de musique. Et encore, avec des réserves.

Dans n'importe quel film, force nous est de le constater, la musique est un personnage; elle est, en plus, l'ombre de chacun des personnages physiques ou abstraits de l'œuvre.

Mais elle est déjà un « personnage » au niveau de la production. Depuis bien longtemps, les Anglo-Saxons ne s'y sont pas trompés. Pour nous en tenir au seul fantastique, l'index du livre de Denis Gifford compte plusieurs grands compositeurs. Dans *The Making of King Kong*, O. Goldner et G.E. Turner mentionnent de nombreuses fois Max Steiner et commentent abondamment sa musique. Rendons ici un hommage particulier à Ray Harryhausen qui, dans son livre *Film Fantasy Scrapbook* consacre une page entière à Bernard Herrmann — qui composa pour lui de nombreuses musiques — (p. 67) et une autre à Miklos Rozsa — *Le Voyage fantastique de Sinbad.* Au niveau des moyens, retenons qu'au générique des films de Harryhausen, à l'instar de ses semblables, et malgré les budgets réputés modestes que le producteur Charles H. Schneer leur allouait, des noms prestigieux figurent presque toujours pour la musique — sans compter l'orchestre (l'Orchestre symphonique de Rome pour le *Sinbad* 1973, par exemple).

Ajoutons à cela que les compositeurs importants du cinéma ont pratiquement tous abordé le fanstastique, la science-fiction ou l'horreur — ne parlons pas de spécialistes comme James Bernard : outre Herrmann, Rozsa et Steiner, déjà cités, rappelons : Elmer Bernstein *(Terreur aveugle)*, Jerry Goldsmith *(La Planète des Singes*, 1968, *The Illustrated Man*, 1969, *La Malédiction* et *L'Age de cristal*, 1976, *The Cassandra Crossing*, 1977), Bronislau Kaper (*Them!*, 1954), Victor Young (*The Mad Doctor*, 1940), Dimitri Tiomkin (*La Chose d'un autre monde*, 1951) et Franz Waxman *(Bride of Frankenstein, The Devil Doll, Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, 1946). Et puis, après tout, n'oublions pas, même si ce fut sans lendemain, qu'André Cluytens dirigea au cours d'un concert, en 1951, une suite tirée des *Visiteurs du Soir* de Maurice Thiriet.

Faut-il d'autres preuves de l'intérêt que portent eux-mêmes à la musique les producteurs de ce genre de films? Approfondissons plutôt les raisons de cette « politique », déjà annoncées dans les lignes qui précèdent.

Un « personnage », disons-nous. Oui. Si banal que puisse être le générique — et même d'autant plus présente que celui-ci est banal — la musique est déjà là; et lorsque le mot « fin » s'inscrira sur l'écran, ses dernières notes s'égréneront, quand bien même elle serait la seule survivante du scénario.

Un rôle à jouer

Grâce au leit-motiv, chaque thème accompagne, telle son ombre, un personnage et suffit à laisser entendre sa présence ou son approche, même si on ne le voit pas (cf. l'expressif staccato de violons qui accompagne le requin des *Dents de la mer*); cela pourra être d'une évidence criante — thème central de *King Kong* — ou beaucoup plus diffus, pour peu que le leit-motiv soit inclus dans un ensemble mélodique qui tend à l'estomper — cf. toujours le même staccato des *Dents de la mer*, lors des scènes de chasse.

La musique peut même préfigurer l'issue de l'œuvre ou bien l'essentiel de celle-ci dès le générique : nul doute que dans celui du *Cauchemar de Dracula*, la tonalité de la mélodie du violon annonce déjà la destinée tragique du vampire; celui de *King Kong* (1933), pour prendre un autre exemple, repose sur trois motifs : le thème de Kong lui-même, quelques notes des cuivres qui sont comme l'écho anticipé de celles, déchi-



Une nuit sur le Mont-Chauve.

rantes, qui accompagneront sa mort, et enfin le thème de la danse des indigènes qui, chez Steiner, est un peu aussi celui de l'île, c'est-à-dire du domaine de Kong, que cette danse est d'ailleurs destinée à honorer, en prélude au sacrifice de l'héroïne.

Mais cela n'est peut-être pas l'aspect le plus caché, le plus efficace, ni même le plus appréciable de la musique de films. S'il est bien un cas où elle aura son rôle à jouer, c'est lorsque le film est en rupture avec la tradition — avec qui elle maintiendra le lien — ou bien ne contient de fantastique qu'en filigrane.

On l'a très bien vu, en ce qui concerne la seconde idée, au cours du Festival fantastique de Paris 1977, avec le merveilleux film de Peter Weir *Pique-nique à Hanging Rock* (musique de Bruce Meaton). Par son caractère profond autant qu'inhabituel, la flûte de Pan de Gheorghe Zamfir reflétait jusque dans son extrême quiétude le fantastique latent — et jamais complètement dévoilé — de l'œuvre cinématographique. Et l'accroissement de ce climat se faisait par des procédés d'une rare efficacité, quoique pourtant simples et classiques : addition progressive de l'orgue et des chœurs. Qu'on y ajoutât l'image et le décor naturel, et l'on avait la splendide séquence — digne d'une anthologie — de l'ascension du rocher par les jeunes promeneuses.

Ici s'accomplit le paradoxal miracle de la bonne musique de films : nul ne contesterait l'intrinsèque beauté du film, mais, dans le même temps, qui pourrait nier la part active prise par la musique à cette beauté?

D'un paradoxe à l'autre, c'est dans cette intimité parfaite que la musique de films prouvera son efficacité, mais aussi perdra quelque peu la face : concurrencée par l'image, les paroles, les bruits, elle n'attirera pas vraiment l'attention. Est-ce dire que la bonne musique de films, comme on le prétend souvent, est celle qu'on ne remarque pas? Certainement non. C'est celle qui ne choque pas, ce qui est tout différent. Elle est le « contrepoint » du film.

Disons qu'une bonne musique de films, c'est avant tout une histoire d'amour entre l'œuvre cinématographique et le compositeur.

Quant aux films que nous avons définis comme en rupture avec la tradition, ce sont surtout ceux qui parodient les grands thèmes du fantastique, ou qui le relèguent à l'arrière-plan : on pense aux très belles partitions écrites par Claudio Gizzi pour *Chair pour Frankenstein* et *Sang pour Dracula* de Paul Morissey, dans lesquelles se mêlaient — outre l'aspect tragique — le lyrisme romantique indissociable du thème littéraire et la tonalité parodique du film. C'est la mélodie du violon imaginée par John Morris qui rendait poignantes les mésaventures de Frankenstein Junior dans le film de Mel Brooks (cf. l'ascension de la tour par le « monstre », par exemple), jusque dans certains passages franchement comiques, et qui faisait que le spectateur, tel le Gargantua de Rabelais à la naissance de Pantagruel, « pleurait comme une vache, mais tout soudain riait comme un veau ». Qu'on se souvienne aussi d'une musique comme celle de *Shanks*, d'Alex North (Festival Fantastique de Paris 1976) qui contribuait largement à donner l'ambiance d'un conte fantastique non dénué de comique à un film qui frisait souvent l'horreur.

Et puis, en définitive, hors de ces cas que l'on pourrait croire particuliers, c'est la musique qui commencera, au milieu du silence, à nous glacer le sang tandis que la caméra ou un personnage pénètre dans une demeure — ce qu'après tout chacun a fait maintes fois dans sa vie sans rien redouter — ou bien qui nous rassurera. Toujours à notre insu, cela s'entend.

Doit-on rappeler, pour conclure sur l'intérêt de la musique dans le fantastique, que leur mariage ne fut pas une invention du cinéma? Quand, au siècle dernier, le second naquit vraiment dans les tourments du romantisme, on s'enflamma pour le fantastique parfois macabre des opéras de Weber ou de Saint-Saëns; souvenons-nous également de la façon dont Walt Disney choisit d'illustrer, dans *Fantasia*, **« L'Apprenti Sorcier »** de Paul Dukas et **« Une Nuit sur le Mont Chauve »** de Moussorgsky.

La fée ou le monstre

Mais ne cherchons pas à échapper à la critique souvent adressée à la musique de films, et qui la menace tout particulièrement dans le genre fantastique : le schématisme.

C'est vrai : il est des procédés qui, pour avoir fait leurs preuves, se répètent fréquemment : trombones accompagnant les monstres — en particulier gigantesques, ou bien animaux ou semi-animaux — ou soulignant la violence de l'action; trilles suggérant l'angoisse; harpes et flûtes entourant l'apparition de telle fée, naïade ou autre gracieuse créature de rêve. Les contempteurs de la musique de films — du moins d'une certaine — se sont régalés à ce sujet.

C'est ce qu'on appelle, comme chacun sait, de la musique expressive — déjà les Grecs s'y étaient essayés! — « descriptive, émotive, en un mot : subjective », écrit F. Porcile « Voilà le piège le plus simple, le plus évident, où se sont pris nombre de compositeurs de cinéma. » Piège? Pour qui? Pour les compositeurs, ou pour ceux qui les ont commentés un peu trop hâtivement?

Car n'est-ce pas, après tout, prendre le problème à l'envers? Semblables critiques ne s'entendent que si l'on considère que les compositeurs, cédant à un opportunisme facile, se rabattent sur des procédés éculés mais efficaces, en espérant que le spectateur n'y prêtera pas attention — un spectateur que l'on a accoutumé, dressé pour que la signification de ces procédés soit claire.

Or il est connu que le cerveau perçoit la musique selon des

→

données rigoureusement mathématiques (rapports de fréquences) — tant pis si c'est moins « artistique » — et que c'est de la même façon que naissent en nous les sensations, les réactions émotives. Il y a donc un lien objectif, au sens scientifique, entre ces dernières et ce qui les provoque. Si telles discordances tendant à mettre le spectateur mal à l'aise, ce n'est pas parce qu'on l'y a habitué : c'est parce qu'elles offrent à son cerveau — véritable calculatrice électronique — des rapports de fréquences dont la résolution exige l'utilisation de données qu'il ne possède pas de par sa constitution physiologique; de son piétinement naît un sentiment d'insatisfaction que nous traduisons au niveau conscient par de l'angoisse. De même une trille, en soulignant par sa monotonie l'écoulement d'un temps dans lequel nous sommes habitués à ce qu'il se passe toujours quelque chose, accentuera notre attente — en d'autres termes : le suspense — pour peu que, sur l'écran, il ne se passe rien.

Le cheminement est donc l'inverse de ce que dénoncent certains. Le problème est de savoir non pas s'il est légitime d'utiliser tel instrument ou tel procédé dans une circonstance donnée, mais plutôt pourquoi on les a instinctivement utilisés dans cette circonstance et pourquoi, dès la première fois, le spectateur s'y est montré réceptif et ne s'est pas mépris sur leur signification.

La nouveauté pour le plaisir de bouleverser l'ordre établi a, en matière d'art, suffisamment montré qu'elle conduisait à des échecs. Il serait temps de se fier un peu plus, pour classiques qu'elles soient, aux modalités du langage artistique tel qu'il est né spontanément au cours des siècles dans l'esprit des artistes, en rapport avec ceux auxquels ils s'adressaient.

Et s'il est des abus, ce n'est pas chez les compositeurs; ainsi, à l'heure actuelle, il n'est guère de documentaire au thème un tant soit peu futuriste ou mystérieux qui ne se sente incomplet sans une musique électronique... C'est pourtant en vain qu'on cherchera un tel stéréotype — dans la systématisation du moins — chez les grands compositeurs; ceux-ci, au contraire, s'appliquent à mélanger les genres en fonction des différentes composantes de l'œuvre cinématographique qui, elle non plus, n'est pas « une » — témoin, *L'Age de cristal* de Jerry Goldsmith.

Rendons à César...

Alors, après tant d'années de dénigrement, reconnaissons à chacun les mérites qui lui reviennent.
On ne peut parler du cinéma fantastique sans parler des trucages, des maquillages, des décors... et de la musique. Aussi L'Ecran Fantastique présentera-t-il régulièrement une série d'articles consacrés aux musiciens qui se sont illustrés dans ce genre — sans s'interdire d'aborder leurs compositions dans d'autres genres, dans la mesure où il est toujours intéressant de rechercher, dans l'œuvre d'un artiste, ce qui fait son unité jusque dans ses aspects apparemment les plus disparates.
Réhabilitation? Certes non. Nous n'avons que trop souligné combien de tels compositeurs étaient ailleurs à l'honneur — chez les Anglo-Saxons en particulier — pour prétendre à une telle entreprise.
Mais il est temps qu'en France on parle de ces musiciens qui ont consacré des heures, des années à composer des œuvres dont on méconnaît souvent la valeur en soi et dont l'absence, qu'on le veuille ou non, ferait perdre à la plupart des films l'essentiel de leur puissance évocatrice, émotionnelle et aussi artistique.
Et si nous devons par là même nous fixer une ambition, ce sera celle d'aider le public à mieux saisir, voire à découvrir, le travail en profondeur réalisé par ces hommes pour mieux servir le Septième Art, sans pour autant taire leur personnalité ou renoncer à faire œuvre originale.

BERTRAND BORIE

Composition C.M.L., Paris-13e — Maury Imprimeur S.A., 45330 Malesherbes

Dépôt légal : N° Éditeur : 8539 – 2e trim. 1977
ISBN : 2.702.40660.2

52/4034/6.

des chefs d'œuvre de la science fiction enfin réédités

R. Silverberg
Les masques du temps

B.R. Bruss
Apparition des surhommes

A. Machen
Le grand dieu Pan

J.G. Balla[illegible]d
Sécheresse

W. H. Hodgson
La maison au bord du monde

Kurt Vonnegut Jr.
Le pianiste déchaîné

J. Williamson
Les humanoïdes

Le LIVRE de POCHE

LE LIVRE DE POCHE  LE VRAI

Le rêve est une nouvelle forme de réflexion.
Ces romans fous que l'on disait de science-fiction sont aujourd'hui les œuvres essentielles de notre littérature.
Ils fascinent, ils révoltent, ils excitent ou bien encore prennent l'allure de légendes futures.

Longtemps considéré comme un genre mineur, le cinéma fantastique et de science-fiction accède enfin au rang qui lui revient. Ne se limitant plus à sa fonction de cinéma d'évasion, il devient le genre privilégié qui permet d'aborder les aspirations et les inquiétudes de notre civilisation. Sous la direction rédactionnelle d'Alain Schlockoff, l'ÉCRAN FANTASTIQUE fera le point, tous les trois mois, de l'activité mondiale du film fantastique et de science-fiction. Par ailleurs, des dossiers importants seront consacrés, dans chaque numéro, aux « archives du cinéma fantastique » : les grands cinéastes du genre, les grands acteurs, les films majeurs, y feront l'objet d'études documentées, et richement illustrées.